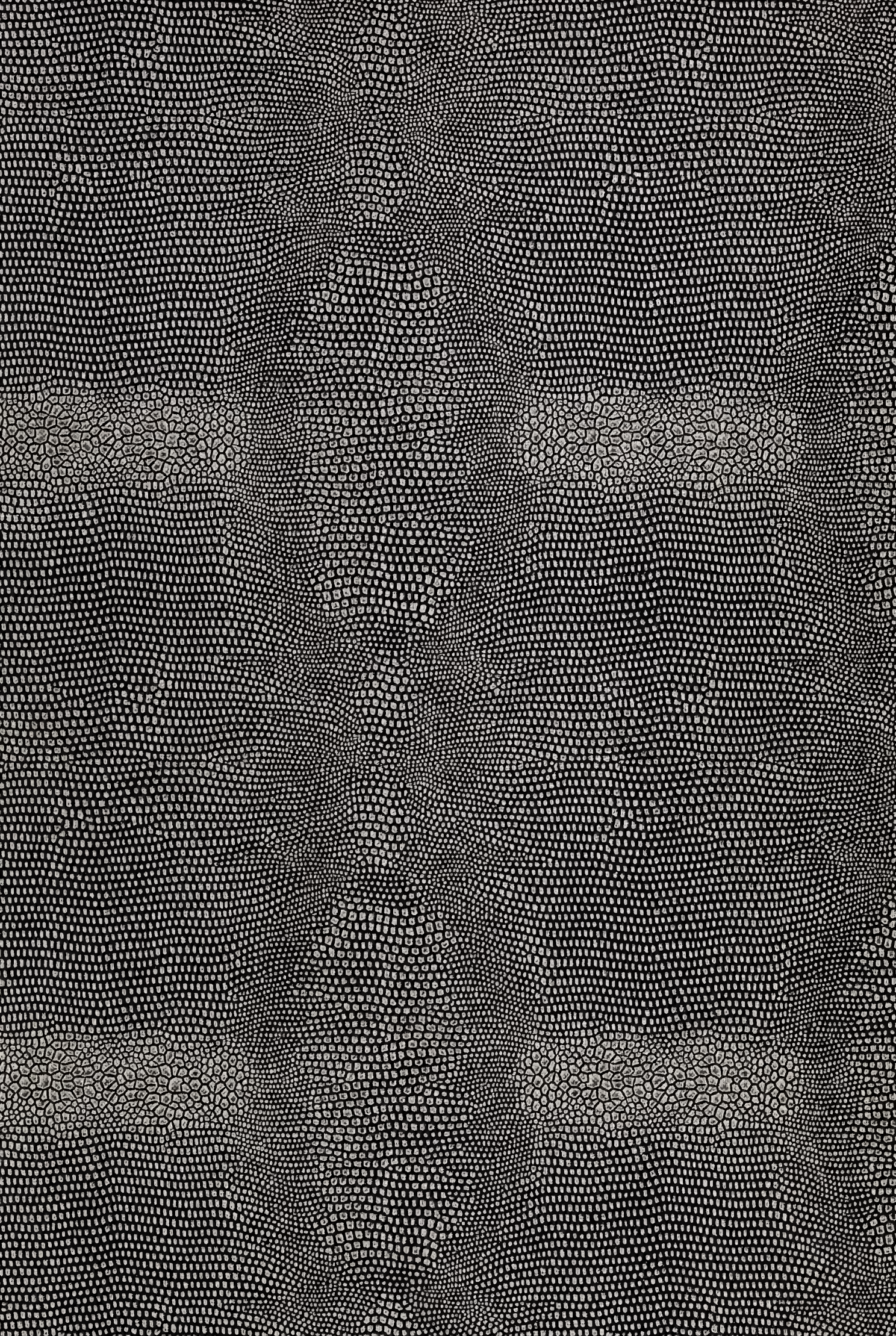


THE LIBRARY
HAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/diechristlicheku16deut

S 16
Bibliothek
St. Josefs-Congregation
Ursberg
AUSGESCHIEDEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

SECHZEHNTER JAHRGANG 1919/1920

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

705
C 743
V. 16

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

SECHZEHNTER JAHRGANG 1919/1920

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
GMBH

MÜNCHEN

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

INHALT DES SECHZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler.

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

Seite

Brinzinger, Adolf, Historienmaler Bernhard von Neher ... 100
Doering, Dr. Oskar, Xav. Dietrichs Hl. Abendmahl für Straßburg ... 1
— Josef Maria Beckert ... 173
— Neue Malereien von Matthäus Schiestl ... 25
— Tagung für Denkmalpflege ... 64, 96
— Der Tiroler Maler Emanuel Raffeiner ... 137
Fäh, Dr. Ad., Franz Vettinger (1846—1917) ... 49
Fastlinger, K., Das Grabmal des Bischofs Mauricio im Dom zu Burgos. Eine Schmelzarbeit aus Limoges ... 37
Feulner, Dr. Adolf, Der Kreuzweg von Januarius Zick zu St. Ulrich in Augsburg ... 156
Fuchsenberger, Fritz, Über Kirchenerweiterungen 197
Grienberger, Ritter von, Zierbauten von Hieronymus II ... 14
Handel Mazzetti, Hermann, Die Hungertücher und ihre historische Entwicklung ... 190, 210
Heilmeyer, Alex, Ludwig Penz ... 9
Herbert, M., Etwas von Bäumen ... 167
Riegel, Dr. Josef, Sixt Gumpp. Der Meister des Hochaltars zu Breisach und seine Werke ... 113
Schlecht, Josef, Kiener Josef † ... 60
Staudhamer, S., Die kirchliche Kunst im Gesetzbuche der Kunst ... 220
Steinacker, K., W. Immenkamp ...
Zils, W., Neue Düsseldorfer Kunst ... 69
— Ignaz Weirich ... 149

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vergl. auch IV.)

Baden-Baden, Ausstellung 1919. Von Oskar Gehrig 26
— Deutsche Kunstausstellung 1920 ... 56
Berlin, Freie Secession Sommer 1919 von Dr. Hans Schmidkunz ... 5
— Berliner Secession von Dr. Hans Schmidkunz . 23
— Nationalgalerie in Berlin von Dr. Hans Schmidkunz ... 24
— Kunstausstellung Berlin 1919 von Dr. Hans Schmidkunz ... 37, 44
— Feldgraue in Berlin von Dr. Hans Schmidkunz 59
München, Die Neue Münchener Pinakothek von Dr. Oskar Doering ... 234
— Ausstellung 1919 im Münchener Glaspalast von Dr. Oskar Doering ... 2, 9
— Ausstellung des »Feldgrauen Künstlerbundes München« von Dr. Oskar Doering ... 25
— Aquarellausstellung der Münchener Neuen Secession ... 58
Wien, Wiener Kunstbrief ... 17, 21, 61

III. KLEINERE AUFSÄTZE

Seite

Blum, Erhard Anna, Landshut und Trausnitz ... 129
Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ... 53
Doering, Dr. Oskar, Ein Kriegerdenkmal in St. Emeram zu Regensburg ... 34
Heibert, M., Der Kremser Schmidt ... 48
— Michelangelo, der Besiegte ... 48
— Der Sieger Michelangelo ... 48
— Der Tod der Michelangelo ... 48
— Lionardo und Rembrandt ... 148
Müller, M., Grünewalds Isenheimer Altar ... 124
Schmidt, F., Der Erfurter Dom ... 133
Staudhamer, S., Zur Anschaffung von Weihnachtskrippen ... 1
Steffen, Hngo, Die hl. Kreuzkirche in Augsburg, das Vorbild der hl. Kreuzkirche in Innsbruck ... 135
Steiner-Wischenbart, Josef, Das Weihnachtslied »Stille Nacht« — 100 Jahre alt! ... 24

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

München, Juroren des Jahres 1920 ... 172
— Münchener Kunstausstellung 1920 im Glaspalast 50
— Die neue Staatsgalerie ... 33
— Schirmer-Ausstellung ... 57
— Ausstellung von Werken der Malerfamilie Zimmermann ... 57
Nürnberg, Januar—Februar Ausstellung des Albrecht Dürervereins in der Kunsthalle am Marientor in Nürnberg ... 39
Salzburg, Krippenausstellung ... 35
Stuttgart, Eine Edelmesse für kirchliche Kunst ... 50
Venedig, Nationale Ausstellung christlicher Kunst 51
Wien, Erhaltung der Kunstsammlung Albertina in Wien ... 28

V. KÜNSTLER. WETTBEWERBE

Augsburg, Wettbewerb der Schwäbischen Kreisgesellschaft des Bayer. Architekten- und Ingenieur-Vereins zur Erlangung von Entwürfen zum Neubau eines Bankgebäudes der Mitteldeutschen Kreditbank ... 7
— Wettbewerb für die architektonische Ausbildung der Kraftstation des neuen Wertachkanals ... 19
— Wettbewerb zur Erlangung von Vorschlägen für die Ausgestaltung des Heldenfriedhofes auf dem Westfriedhof ... 29
— Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Luitpoldbrücke über die Wertach nach Pfersee 29

Seite

Berlin, Wettbewerbsausschreiben der Berliner Akademie der Künste ... 50
Bonn, Wettbewerb der Fleischerinnung zur Erlangung von Entwürfen für eine eiserne Amtskette ihres Obermeisters ... 28
Gößweinstein, Wettbewerbsausschreiben für die Deckenbemalung in der katholischen Pfarr- und Wallfahrtskirche ... 48
Ingolstadt, Wettbewerb für ein Deckengemälde in der katholischen St. Antoniuskirche ... 47, 64
Kaufbeuren, Wettbewerb für die malerische Ausschmückung der Dominikuskirche in Kaufbeuren 47
Kindsbach, Wettbewerbsausschreiben für ein Kruzifix in der katholischen Kirche in Kindsbach (B.-A. Homburg, Pfalz) ... 49
München, Wettbewerb zu einem Denkmal im Armeemuseum ... 50
Nürnberg, König Ludwig-Preisstiftung für die bayerische Landesgewerbeanstalt Nürnberg ... 50
Schrobenhausen, Wettbewerbsausschreiben für einen öffentlichen Brunnen ... 55
Schwaben und Neuburg, Wettbewerb zur Erlangung von Musterentwürfen für Holzbauweise ... 20
Wien, Wettbewerb für Kleinplastik ... 50
Zusmarshausen, Ergebnis des Wettbewerbs zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal in Zusmarshausen bei Augsburg ... 7
Briefmarkenwettbewerb ... 6
Wettbewerb für Freimarken der Reichspostverwaltung ... 29
Internationaler Wettbewerb für ein Herz-Jesubild ... 29, 39
Grundsätzliches über Wettbewerbe ... 111
Wettbewerbe ... 49

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

Albrecht, Josef, M. ... 29, 51
Beckert, von Frank, Josef, M. ... 28
Busch, Gg., Prof., Bildh. ... 12
Dietrich, X., M. ... 13
Faller, H., Bildhauerin ... 13
Gangl, Josef, Bildh. ... 28
Guntermann, Josef, M. ... 39
Harrach, R., Goldschmied ... 14
Kau, Gg., M. ... 51, 56
Lechner, K., M. ... 14
Nokher, F., M. ... 51
Osten, Johannes, M. ... 28
Pacher, Augustin, M. ... 51
Rauecker, B., Prof. ... 19
Schädler, A., Bildh. ... 51
Schmitt, Balth., Prof., M. ... 51
Schumacher, Ph., M. ... 14
Seitz, J., Goldschmied ... 15
Thoma, L., M. ... 51
Wagenbrenner, Josef, M ... 51
Witte, August, Stiftsgoldschmied ... 52

VII. PERSONALNOTIZEN

Baer, Fritz † ... 26
Baumeister, Karl, M. ... 38
Bouché, Karl de † ... 51
Bradl, Jakob † ... 1
Commans, Heinrich † ... 39
Faßnacht, Joseph, Bildh. ... 56
Huber, Sebastian, Dr. Prälat † ... 8
Kaulbach, Fritz August von † ... 54
Keller, Albert von † ... 64
Lippay, B. Dominik † ... 51
Lochner-Hüttenbach, Oskar, Freiherr, Msgre. † ... 64
Martin, Hans, M. ... 52
Schmidt, Heinrich Freiherr von ... 41
Schrott, Johannes, Baurat ... 38
Seidl, Emanuel von † ... 36
Stummel, Friedr., M. ... 19
Totenliste Wiener Künstler ... 64
Wiener Totenschau ... 32

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

Abele, E., Subregens, Der Dom zu Freising ... 32
Beringer, J. A., Wilhelm Trübner ... 29
Hardegen, Dr. August, Die alte Stiftskirche und die ehemaligen Klostergebäude in St. Gallen ... 8
Heinz, P. Odorich, Gebt uns die Weihnachtskrippe wieder! ... 32
Klose, Lukas, Weihnacht ... 20
Die Kunst dem Volke ... 27, 42
Kreitmayer, P. J., Der Kampf um die neue Kunst 56
Lehmann, Dr. Hans, Die Kirche von Jegenstorf und ihre Glasgemälde ... 20
Neues niederrheinisches Dorf auf der deutschen Werkbundausstellung in Köln 1914 ... 8
Rheinische Beratungsstelle Anregungen für Grabdenkmäler für Kriegerehrungen ... 32
Schreiber, Georg, Dr. Prof., Mutter und Kind in der Kultur der Kirche ... 32
Schlecht, Jos., Der Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst 1920 ... 20, 40
Winkelmann, Dr., W., Edle Einfalt und stille Größe ... 40

IX. VERSCHIEDENES

Diebstahl der Bronzegruppe »Scherzo« von Prof. Josef Müllner im Arenbergpark in Wien ... 52
Dresslers »Offizielles deutsches Kunsthandbuch« ... 28
Fertigstellung der Kirche zu Berlin-Reinickendorf. 28
Freskenfund in der alten Wiener Hofburg ... 8
Jahresmappe 1919 ... 52
Kriegerdenkmal für eine steierische Landkirche ... 52
Ein Kunstbeirat im deutsch-österreichischen Unterrichtsamt ... 8
Künstler-Lexikon ... 8
Kunstberaterstelle ... 39
Luxussteuer auf die Kunst ... 50
Neu aufgetauchter Unfug ... 52
Neue Kriegsgedenkzeichen ... 35
Rückgabe kirchlicher Kunstwerke an ihre ursprüngliche Stätte in Italien ... 51
Vandalismus in Wien ... 28
Verkauf von Gobelins aus dem Besitze des ehemaligen Kaiserhauses in Wien ... 39
Vorträge über Friedhofskunst ... 16
Wiener Kunstsammlungen und deutsch-österreichische Kunstschätze im Friedensvertrage von St. Germain ... 22
Wirtschaftliche Stellung des Kunsthandwerkes in ihrer besonderen Bedeutung für Innenösterreich und Wien ... 52

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Seite

Beckert, Josef Maria, Die Legende vom Maler unserer lieben Frau V
— Müde bin ich, geh' zur Ruh VI
Dietrich, F. X., Mariä Himmelfahrt I
Emonds-Alt, Der Heiland III
Huber-Sulzemoos, Nazareth IV
Kau, Georg, Herz-Jesu VII
Roßmann, M., Die Ruhe auf der Flucht II

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Seite

Beckert, Josef Maria, Schlaf, Jesulein zart 173
— Rast der Hl. Familie bei den alten Essenern 174
— Zum »Armen Heinrich« von Hartmann v. d. Aue 175
— Mädchenkopf 176
— Peter 177
— Elsbeth 178
— Nachtgebet 179
— Unsere liebe Frau 180
— Unsere liebe Frau 181
— Heimkehr 182
— Heimkehr 183
— St. Josefs Heimkehr 184
— Maria Verkündigung 185
— Traum 186
— Weihnachtslied 187
— Trösterin der Betrübten 188
— Heil der Kranken 189
— Stille Menschen 190
— Unserer lieben Frauen Besuch . . . 191
— Christgeschenk 192
— Es ist ein Ros' entsprungen 193
— St. Augustin schreibt die Bekenntnisse 194
— Mondnacht 195
Blum, Hans, Landshut, Martinskirche und Trausnitz 132
Corde, Walter, Auferstehung der Toten 95
— Projekt für Ausmalung der Abdinghofkirche in Paderborn 96
— Projekt für die Ausmalung der Abdinghofkirche in Paderborn 97
— Entwurf zur Bemalung der Rückwand der Abdinghofkirche in Paderborn . 98
— Frauenberuf 99
— Der Beruf der Frau 100
— Frauenberuf 101
— Pietà 102
— Vesperbild 103
— Der Krieg 104
Dietrich, F. X., Der Betlehemitische Kindermord 1
— Studie zu den Händen Christi . . . 2
— Hl. Abendmahl 3
— Haupt Christi 5
— Vorstudien zu einem Apostel . 6, 7, 8, 9
— Vorstudien zum Abendmahlsbild 10, 11, 12
— Die Huldigung der Hl. drei Könige . 13
Döringer, W., Mosaik: Engel von einem Grabmal 76
Ederer, Karl, Job 69
— Kreuz am Wege 71
— St. Georgsfenster 72
— Hl. Ludger 73
— Christoph Bernhard von Galen . . . 74
— Karl der Große 75
Faulhaber, Hans, Studie eines Feldgrauen 126
— Kriegserinnerungsaltar 127
— Studie 128
— Trauerndes Ehepaar 128
— Studie 129
Friese, Max, Glasfenster im Fürstbischöflichen Krüppelheim zu Beuthen . . 66
— Teil eines Glasfensters 67
Huber-Feldkirch, Kopf der Austria . . 77
— Prophet Isaias 78
— Prophet Ezechiel 79
— Die Flucht nach Ägypten und die unschuldigen Kinder 80
— Jesus am Kreuz 81
— St. Michael 82

Seite

Huber-Feldkirch, Der gute Hirt, umgeben von Glaube, Hoffnung und Liebe . . 83
— Allegorie 84
— Kanzelschmuck 85
— Hl. Mauritius 86
— St. Gereon 87
— Engel 88
— Mosaik 1916 89
— Modell eines Teiles der Aula der Kunstgewerbeschule in Dortmund 1911 . . 90
— Entwurf zu einem Deckenbild . . . 91
— Engelchor 92, 93
— Die Hl. drei Könige 94
Immenkamp, W., Studienzeichnung . . 228
— Heilige Familie 229
— Der Gelehrte 230
— Hl. Abendmahl 231
— Bildnis 232
— Landschaft 233
— Ein Regentag im Gebirge 233
— Bildnis 234
— Bildnis 235
— Bildnis 236
Jung-Dörfler, C., St. Georg 105
Kiener, Josef, Kapuziner und Kinder . 60
— Betender 61
— Gang zur Schule 62
— Mädchenstudie 63
— Der Schäfer 64
— Studienkopf 65
Küstner, Karl, Rheininsel 172
Leistikow, Walter, Park 171
Mühlbacher, Josef, Joseph Mohr . . . 24
Oer, A. M. von, Bruder Anton O. S. B. in Beuron 68
Penz, Ludwig, Krippenfiguren 14
— Kleine Krippe 14
— Weihnacht 15
— Weihnachtskrippe 15
— Krippenfigur 16
— Maria mit dem Christkindlein . . 16, 17
— Mutterschaft 17
— Christus am Ölberg 8
— Gedenkmedaille, Vorder- und Rückseite 18
— Hl. Hubertus 19
— Kaiserjäger-Medaille 19
— Madonna an einem Hause 20
Raffeiner, Eman., Heer der Heerscharen 137
— Engelständchen 138
— Die Mutter 139
— Hl. Antonius 140
— Madonna und Kind mit Ölzweig . . 141
— Geburt Christi, die Hirten und Könige 142
— Mariä Himmelfahrt und Kriegserinnerungsbild 143
— Hl. Magdalena, Barbara und Agnes . 144
— Mittelgruppe des Deckengemäldes in Arzl 145
— Madonna 146
— Christus am Kreuz 147
— Die Kinder des Künstlers vor der Madonna 148
Resch, W. F. S., Kriegerdenkmal in der Pfarrkirche zu Wallerstein . . . 124
— Vom Kriegerdenkmal in Wallerstein . 125
Schiestl, Mathäus, Wallfahrer 25
— Hl. Kilian 26
— Hl. Ursula und Hildegard 27
— Einzug des Grafen Wilhelm III. von Henneberg mit seiner Gemahlin . . 28

Seite

Schiestl, Mathäus, Grüßender Knabe und Minnesänger 28
— Aus dem Hochzeitszuge des Grafen Wilhelm III. von Henneberg 29
— Einnahme von Schloß Mainberg im Bauernkrieg 1525 30
— Würzburg 31
— Die Geburt Christi 32
— Die Hl. drei Könige 33
— Fra Angelico 34
— Mariä Verkündigung 35
— Der Schwerhörige 36
— Einsiedler mit geschenkter Statuette . 37
— Heilige Nacht 38
— Weihnacht im Zillertal 39
— Haus im Jura 40
— Alpenwanderer 41
— Hügellandschaft 42
— Die blaue Blume 43
— Bildnis 44
Schilling, Franz, Hl. Helena 106
Schreiner, Georg, Kriegerdenkmal . . 131
Schuhmacher, Philipp, Kriegsgedächtnistafel in Maria Eich bei München . 130
Sixt, Gumpp, Madonna 114
— Schrein des Freiburger Annenaltars . 115
— Schrein vom Schutzmantelaltar im Dom zu Freiburg 117
— Oberer Teil des Hochaltars in Breisach 118
— Schrein und Flügel vom Hochaltar zu Breisach 119
— Johannes der Täufer 121
— Hl. Felix 121
Vettiger, Franz, Der Künstler und seine Gemahlin 49
— Der Hl. Georg 50
— Hl. Christophorus 50
— Zwei Gruppen von Heiligen 51
— Madonna auf dem Thron 52
— Vierte Kreuzwegstation 53
— Elfte Kreuzwegstation 54
— Zwölfte Kreuzwegstation 55
— Die Apokalyptischen Reiter 56
— Allerheiligen 57
— Martyrium des Hl. Laurentius . . . 58
— Christi Himmelfahrt 59
Weirich, Ignaz, Et verbum caro factum est 149
— Marmorrelief für den Pilgersaal in S. Maria dell'Anima 150
— Christus am Kreuz 151
— Studie zu einem Johannes Baptist . . 152
— Ecce homo 153
— Bildnisbüste 154
— Madonna 155
— Lebensabend 156
Willibrord, Verkade, P., O.S.B., Kreuzabnahme 123
Willroider, Ludwig, Abend 170
Winkler, Georg, Mosaik für das Grab der Mutter des Künstlers 107
— Hl. Cäcilia 110
— Der gute Hirte — Hl. Martin 110
— Tobias — Die Kirche 111
— Engel an der Apside der Kirche in Mainkofen 112
Winter, Theo, Lasset die Kindlein zu mir kommen 108
— Abend 109
Zick, Januarius, Jesus zum Tode verurteilt 157

Seite

Zick, Januarius, Jesus nimmt das Kreuz auf sich 158
— Erster Fall unter dem Kreuze . . . 159
— Jesus begegnet seiner Mutter 160
— Simon von Cyrene 160
— Veronika reicht Jesu das Schweißtuch 161
— Jesus und die Frauen 162
— Zweiter Fall unter dem Kreuze . . 162
— Dritter Fall unter dem Kreuze . . . 163
— Jesus wird entkleidet 164
— Jesus wird an das Kreuz genagelt . 165

Seite

Zick, Januarius, Jesus am Kreuze . . . 166
— Kreuzabnahme 167
— Jesus wird in das Grab gelegt . . . 168

Illustrationen zu kunsthistorischen Aufsätzen:

Fastlinger, K., Das Grabmal des Bischofs Mauricio im Dom zu Burgos . . 46, 47
Grienberger, Ritter von, Zum Artikel Zierbauten in Neustift 22, 23

Seite

Fuchsenberger, Fritz, Zum Artikel Kirchenerweiterungen 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 326, 227
Schmidt, F., Der Erfurter Dom 133
Steffen, Hugo, Grundriß der Hl. Kreuzkirche zu Augsburg 134
— Grundriß der Hl. Kreuzkirche zu Innsbruck 135

Nachbildung oder sonstige Verwertung der hier veröffentlichen Kunstwerke ist nicht gestattet.

F. X. Dietrich. Galerie 3158 Ges. f. chr. Kunst, M.

ASSUMPTA EST MARIA IN COELUM: GAUDENT ANGELI

XAVER DIETRICH — DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD

Pinselskizze

XAVER DIETRICHS HL. ABENDMAHL FÜR STRASSBURG

(Vgl. Abb. S. 2—12)

Xaver Dietrichs Schaffen ist in der »Christlichen Kunst« bereits gewürdigt worden. Er ist der Künstler, der die auf dem an der Spitze dieses Heftes farbig wiedergegebene Himmelfahrt Mariä für die Kirche von Neustift bei Freising geschaffen hat.[1]) Sein neuestes Werk ist ein hl. Abendmahl. Das Bild ist bestimmt, den Hochaltar der St. Magdalenenkirche zu Straßburg im Elsaß zu schmücken. Die alte Magdalenenkirche ist im August 1904 ein Raub der Flammen geworden, wobei u. a. auch die Malereien Martin von Feuersteins mit zugrunde gingen. Das jetzige stattliche Bauwerk ist in modernem Renaissancestil gehalten; besonders reich ist der Chor, der mit einer kassettierten Halbkuppel eingewölbt ist und durch große farbige Fenster ausgiebiges, dabei leicht gedämpftes Licht erhält. Der Altar ist in schöner, mit ruhiger Linie gezeichneter Architektur ausgeführt, der obere Teil mit geschnitzten Blumengehängen geziert; die Hauptfarbe seines gebeizten Holzes ist grün, vergoldete Linien und Füllungen geben dem Altare einen festlichen Charakter. Die für das Altarbild ausgesparte, oben halbrunde Fläche bietet einen Raum von 4,50 m Höhe und 2,50 m Breite. Der Auftrag zu dem Gemälde wurde X. Dietrich schon 1912 erteilt. Es war die Aufgabe des Künstlers, ein Werk zu schaffen, das sich in Stil und Auffassung der beschriebenen Umgebung anpaßte und im Gesamtbilde der Kirche eine volltönige, auch für den Fernblick standhaltende Wirkung ausübte. Als Gegenstand der Darstellung war die Einsetzung des hl. Altarssakramentes gegeben.

Der hl. Vorgang ist in großartigen Linien, mit mächtigen Akzenten glühender Farbe, mit gewaltiger Tiefe der Charakteristik, mit

[1]) »Die Christliche Kunst«, XIII. Jahrg., S. 156—168); VIII. Jahrg., S. 121—141; XI. Jahrg. S. 229—243, u. a. a. O. — Das farbige Blatt ist nach dem Vorentwurfe hergestellt.

monumentaler Vereinfachung gegeben. Jegliches irgend entbehrliche Beiwerk fehlt. Die Bildfläche gliedert sich in zwei Teile, von denen der Himmel den oberen, die Gruppe der Personen den unteren Teil einnimmt, wobei gleichzeitig oben kalte, unten warme Tönung vorherrscht. Die Örtlichkeit ist nur im größten Zuge, aber dennoch für das Verständnis des Beschauers vollkommen ausreichend angedeutet. Auf einer Plattform, zu der ein paar Stufen emporführen, befinden sich die bei der Tafel versammelten Personen; eine einzige mächtige Säule dient zur Charakterisierung einer stolzen Halle. Der Ausblick in die Landschaft ist durch die Personen verdeckt, man sieht vom Hintergrunde nichts als den tiefblauen Himmel, an dem leichte weiße Wolken sich mit dem Rot der Abendsonne zart zu färben beginnen. Die Gruppe der Figuren hat ihre Basis an den großen, quer über das Bild laufenden Linien der Stufen, die mit einem zwanglos darübergebreiteten dunkelblauen Teppich belegt sind; rechts (vom Bilde aus gerechnet) fließt über sie der rote Mantel des hl. Johannes hernieder. Die Gruppe gewinnt festen Halt durch den nur teilweise sichtbaren, mit einem weißen Tuche bedeckten Tisch. An dessen linker Schmalseite, aus der Mittelachse des Bildes etwas nach links herausgerückt, steht Jesus aufrecht; er ist von vorn gesehen, der Oberkörper leicht nach rechts gebeugt. Der von einem in perspektivischer Verkürzung gezeichneten blauen Strahlennimbus umgebene Kopf neigt sich ein wenig rückwärts, wodurch die Halsmuskulatur stark hervortritt, und wendet sich derart nach rechts, daß das Gesicht fast ganz im Profil erscheint. Mit der rechten Hand erhebt der Heiland die strahlende, mit einem roten Kreuze bezeichnete Hostie, in der herabhängenden Linken hält er den großen goldenen Kelch. Zur Rechten des Herrn gruppieren sich am Tische sitzend oder stehend neun Apostel; zu ihnen gehört der ganz rechts angebrachte Verräter; hinter und neben Jesus stehen die übrigen drei. Beide Figurenmassen zeigen dichte Geschlossenheit. Vor Jesus kniet der Lieblingsjünger; er neigt das Haupt, als spräche er: »Herr, ich bin nicht würdig«. Das im Halbschatten liegende Antlitz ist im Profil gegeben; die Arme hält Johannes wie in Verzückung gegen den Erlöser ausgebreitet. Voll innerlichster, lebendigster, überzeugend geschilderter Empfindung nehmen

XAVER DIETRICH STUDIE ZU DEN HÄNDEN CHRISTI
Stiftzeichnung. (Vgl. Abb. S. 3)

XAVER DIETRICH

HEILIGES ABENDMAHL

Ausschnitt aus dem großen Altarbilde in Straßburg. — Text S. 1 ff.

die Apostel teil, in tiefster Andacht lauschen sie den Worten ihres göttlichen Herrn und Meisters. Mit dramatischer Kraft, die durch künstlerischen Takt äußerlich in Schranken gehalten und auf die psychologische Andeutung beschränkt wird, äußert sich ihr Gefühl, keine Bewegung ist überflüssig oder gar theatralisch. Die große Stilisierung, die in der mächtigen Zeichnung des Faltenwurfes der Gewänder eines ihrer Ausdrucksmittel findet, erinnert doch in keiner Linie an jenen leeren Schematismus, der viele andere Werke der kirchlichen Malerei wie Plastik so uninteressant macht. Verinnerlichung ist einer der besten Vorzüge dieses Bildes. Dabei verfällt es nicht etwa ins Sentimentale, Scheinbarfromme; bei aller Pracht und Schönheit des Ganzen wie der Einzelheiten ist es durch und durch echt, voll herber Gegensätze. Einer der stärksten, der entscheidende in diesem Werke überhaupt, ist der zwischen dem Antlitze Christi und den Gesichtern der Apostel. Männer des einfachen Volkes sind die letzteren, ihre Züge, ihre Hände hart und derb, aber sie sind vergeistigt, veredelt durch den Umgang mit Jesus und durch die Ahnung dessen, was sein Leben, sein Wort, sein Wille ihnen schenkt und bescheidet. In den bleichen Gesichtern und den eingesunkenen, vom Wachen geröteten Augen des einen von ihnen spricht sich asketisches Streben und Ringen aus. Die beiden äußersten Gegensätze in diesen Menschennaturen bilden der in tiefster Frömmigkeit und Demut aufgehende Johannes, des Gottmenschen erster priesterlicher Nachfolger auf Erden, und Judas, dessen Charakter vom Künstler mit rücksichtsloser Kraft und doch ohne Übertreibung geschildert ist.

Im innerlichsten Gegensatz zu all diesen Menschen steht der Herr. Der Künstler ist darauf ausgegangen, Christi göttliche Natur stärker zur Geltung zu bringen als die menschliche, eine Auffassung, der man angesichts des zu schildernden Vorganges nur recht geben kann. Haltung und Ausdruck verkünden den überirdischen Lehrer, den Wundertäter, den zur Erde herniedergestiegenen Gottessohn, der das ihm bestimmte Leiden vorher kennt und bereit ist, es auf sich zu nehmen, den Erlöser, der den Menschen seine Gegenwart im heiligsten Sakramente verbürgt. Einen ganz neuen Christustyp hat X. Dietrich geschaffen. Man könnte in diesem blassen Antlitze mit den tiefliegenden Augen einen Anklang an Greco finden, doch fehlt hier jener Zug von Überspannung, der den Gestalten des alten Künstlers so oft eigen ist, ihnen etwas unserem Empfinden Fremdes gibt, das ein innerliches Verhältnis des unbefangenen Beschauers zum Bilde erschwert. Beim Dietrichschen Christus ist gerade das Gegenteil der Fall. Er packt das Gemüt vom ersten Augenblicke an, läßt es nicht wieder los, prägt sich ihm ein und wirkt je länger je stärker als Verbildlichung der Vorstellung, die wir von der Erscheinung Jesu selbst gehegt zu haben glauben, löst uns von der Äußerlichkeit und Leere, in welche die Nachfolgerschaft der Renaissance wie jene des Nazarenismus mit ihrem Christustyp geraten ist. Es gibt Echtheit und Kraft der Hoheit und Verklärung im Sinne modernen Empfindens, und hält doch die Überzeugung lebendig, daß diese Auffassung von keiner Zeit abhängig, nicht neu entstanden sei, was sie doch in Wirklichkeit ist, daß sie vielmehr schon immer existiert habe und ihre Wahrheit in jeder Zukunft behaupten müsse. Diese Eigenschaft des Dietrichschen Christus erklärt aber, warum er sich, wie Beobachtung gelehrt hat, auch einfachen Gemütern ohne weiteres zugänglich und begreiflich macht, und weist ihm eine Bedeutung zu, die im höchsten Grade, im eigentlichen Verstande künstlerisch zu nennen ist. Indem diese Verkörperung Christi sich mit derjenigen der Apostel zu natürlicher, reicher Harmonie vereinigt, dehnt sich jene Bedeutung auf das Bild in seiner Gesamtheit aus.

Reich und prachtvoll ist die Farbenwirkung. Von der Massenverteilung des Warm und Kalt war schon die Rede. Mit feinem Takte und kompositioneller Sicherheit ist die oberste Partie des Bildes (der Himmel) und der unterste (die Stufen) durch tiefes leuchtendes Blau in Verwandtschaft gebracht und so für das Ganze beiderseits einheitlicher fester Abschluß geschaffen. Während nun oben größere Zartheit herrscht, entfaltet sich unten gewaltige Kraft. Sie kommt besonders in dem leuchtenden Rot der Masse des Mantels des hl. Johannes zum Durchbruch. Christus ist in ein ganz hellblaues Untergewand gekleidet, über das sich ein violetter Mantel legt. Die Wärme und Kälte der Töne, die hier zusammentreffen, hilft die zwiefache Natur des Gottmenschen in geistreicher Art versinnbildlichen. Helle Färbung an einzelnen Apostelgewändern bringt Leben in das Bild. Für das Tischtuch ist hellstes Weiß gewählt. Es vervollständigt in einer Art, die sonst von Modernen selten gewagt wird, während sie bei den Alten häufig ist, das Farbenkonzert und verleiht dem Gemälde außerordentliche Leuchtkraft. Alle diese Farben sind mit den grünlichen, bläulichen, rosigen Reflexen der Abendbeleuchtung durchwoben. Sie spiegeln sich auf dem großstilisierten Falten-

Vorstudie, Stiftzeichnung

Vgl. Abb. S. 3

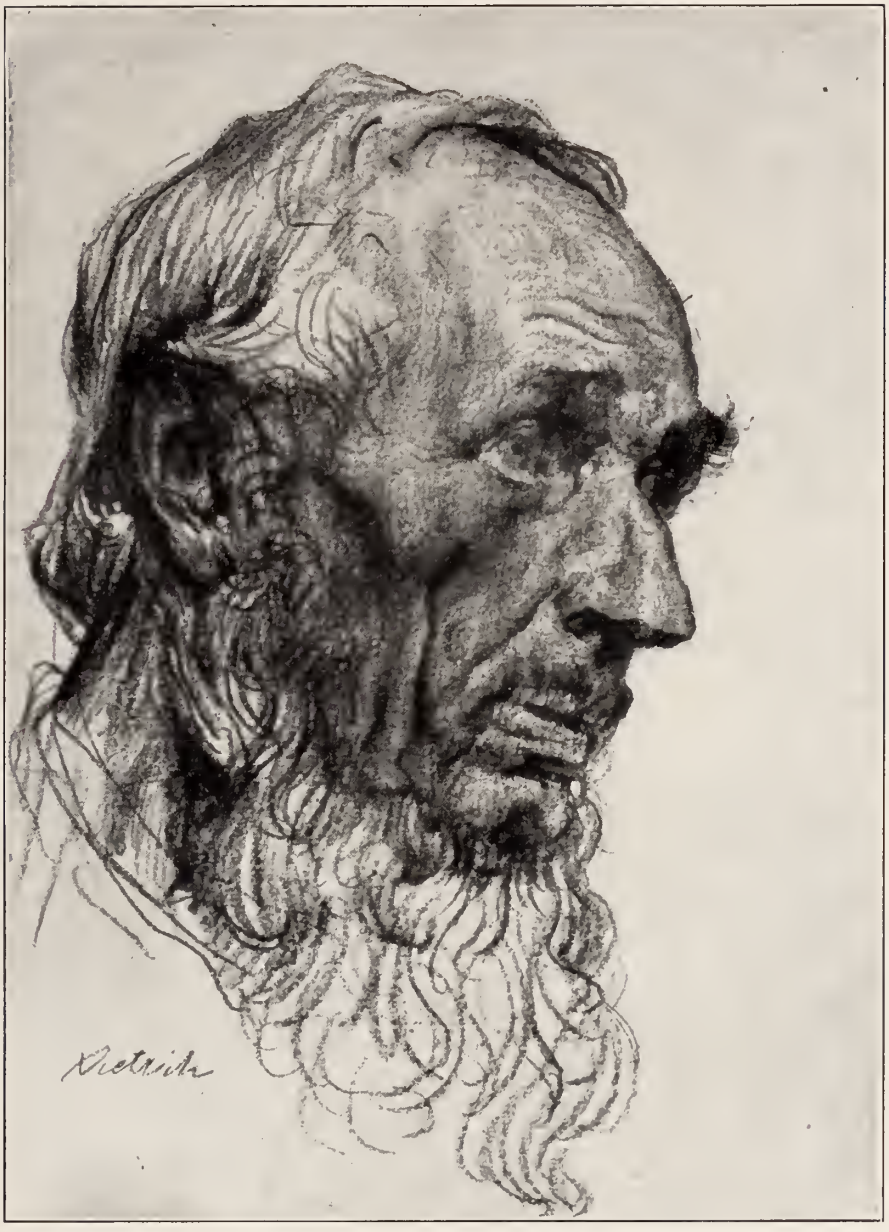
XAVER DIETRICH
HAUPT CHRISTI

XAVER DIETRICH VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL

Stiftzeichnung

wurf der Gewänder und verhelfen ihm zu plastischer Wirkung, sie spielen auf den Händen und Gesichtern. Besonders dasjenige des erwähnten Asketen, vor allem aber das fast leichenhaft fahle Antlitz Christi erhalten durch diese Reflexe etwas Durchsichtiges, das der Charakterisierung ungemein förderlich ist. Mit großer Kunst ist das bleiche Haupt gegen den Hintergrund weißen Gewölkes gesetzt, von dem es sich doch vollkommen loslöst, seine Körperhaftigkeit unangefochten behauptet. Dieser Gegensatz gegen die Luft, wie auch die Überleitung der Gestalten in sie, ist vorzüglich gelungen. Wesentlich gefördert wird die Wirkung der Farben durch die Anwendung eines Bindemittels, das der Münchner Maler Bernhard Otterpohl erfunden hat. In seiner chemischen Beschaffenheit kommt es dem von den Alten angewandten nahe, wenn es nicht ihm gleich ist, verleiht den Farben Tiefe, Geschmeidigkeit und Durchsichtigkeit und verhindert sie am Reißen.

Dem Werke im ganzen wie jedem seiner Teile sieht man die Liebe und Sorgfalt des Malers an. Nicht in Hast und Übereilung ist es entstanden, sondern es ist die Frucht jahrelanger Mühe und geduldiger Vorbereitung. Dreimal ist der Plan vollständig geändert worden, nachdem die Lösungen den Absichten des Künstlers nicht genügten. Die Architektur,



XAVER DIETRICH VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL

Stiftzeichnung

die Gruppierung und Stellung der Personen, die Anordnung der Farben waren bei den ersten Entwürfen völlig anders. Als die endgültige Lösung gefunden war, hat Dietrich nicht nur jede einzelne Figur, vor allem die des Heilandes, sondern auch alle wichtigen Einzelteile der Gewänder, die Köpfe, die so äußerst charakteristischen Hände aufs genaueste zeichnerisch vorbereitet. Es bietet großes Interesse, diese Vorstudien kennen zu lernen. Sie enthalten eine Fülle von Feinheiten und kennzeichnen diesen Künstler in seiner Gewissenhaftigkeit, seiner Großzügigkeit, seiner Zielbewußtheit (Abb. S. 2, 6—12).

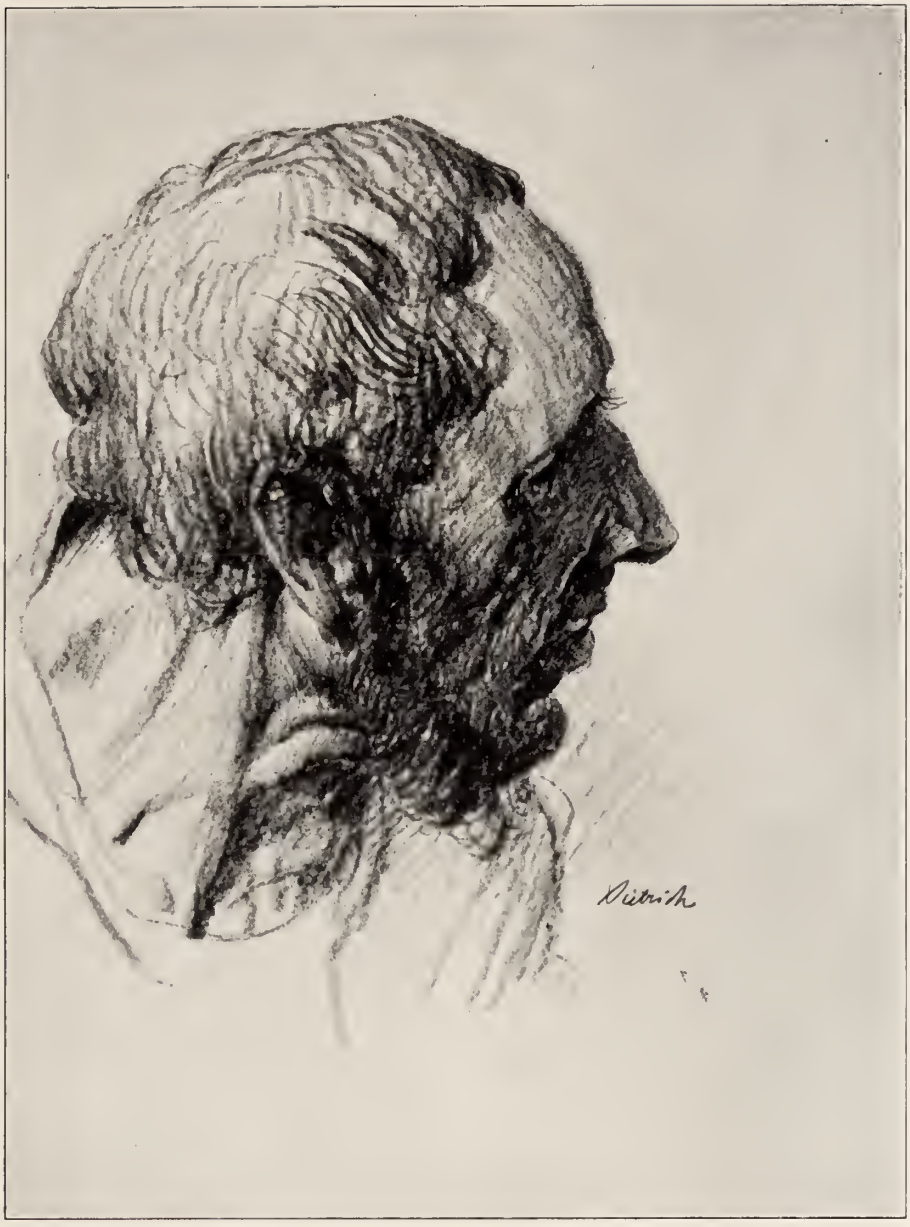
Das Dietrichsche Abendmahlsbild läßt in seiner Anlage und seiner Farbe Erinnerungen an Tizian, Rubens, die großen Spanier aufkommen, steht also auf dem Boden der Tradition, und ist doch das äußerlich wie innerlich ureigene, tiefernste, andachtsvoll feierliche Monumentalwerk eines im besten Sinne neuzeitlichen Malers, eines der wenigen, welche auf eigenen Wegen zu gehen beginnen und der christlichen Kunst unserer Zeit hohen Aufschwung verheißen. Doering

XAVER DIETRICH VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL

Stiftzeichnung

PRÄLAT DR. SEBASTIAN HUBER †

Wenige Monate nach dem Heimgang des Abtes Prälat Gregor Danner hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst neuerdings das Ableben eines hochverdienten Mitgliedes zu verzeichnen. Am 10. August verschied Generalvikar Prälat Dr. Sebastian Huber in München. Ein Mann von gründlicher theologischer und philosophischer Bildung, ein Mann des Wissens und der Praxis, für alles Edle eingenommen, war er auch ein warmer Förderer der christlichen Kunst. In den langen Jahren seiner gesegneten Lehrtätigkeit am Lyzeum zu Freising ließ er sich angelegen sein, die angehenden Theologen in die Kenntnis der Kunst einzuführen. Aus dieser seiner Wirksamkeit heraus verfaßte er einen »Abriß der Kunstgeschichte«. Die Sammlung, Erhaltung und Ordnung der Kunstdenkmäler Freisings betrieb er mit bestem Erfolge. Der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst war er herzlich zugetan und noch in den Jahren seines Freisinger Aufenthaltes wirkte er in drei Wahlperioden als Juror mit, die Reisen nach München nicht scheuend. 1914 als Domdekan nach München berufen, trat er noch im gleichen Jahr in die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ein, wo seine warmherzige und ruhige Mitwirkung dank-



XAVER DIETRICH VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL

Stiftzeichnung

bare Würdigung fand. Eben sollte unter seiner Führung in der Erzdiözese München-Freising eine frische Werbetätigkeit für die Gesellschaft einsetzen, als eine schwere Krankheit, die ihn nicht mehr verließ, seinem Wirken ein allzufrühes Ende machte. Schmerzlich empfindet die Gesellschaft den herben Verlust.

S. Staudhamer

LUDWIG PENZ

(Vgl. Abb. S. 14—21)

Fernab von dem Getriebe der Welt in der ländlichen Stille des Tiroler Bergstädtchens Schwaz am Inn lebte Ludwig Penz, ein Tiroler Bildschnitzer. Schon als Knabe, als er noch im Stubai Rinder und Schafe hütete, versuchte er sich in der Nachahmung derselben und schnitzte mit dem Taschenmesser kleine Figürchen und Tiere. So übte er früh Beobachtungsgabe, Nachahmungstrieb und technische Fertigkeit und schulte Auge und Hand. Alle Hirtenjungen, die die Kunstgeschichte nennt, von Giotto bis Defregger und Segantini, haben so angefangen. Langsam und allmählich wie eine werdende Welt ging ihm das Verständnis für die Aufgaben der Kunst auf und wuchs er im Umgange mit seinen geliebten alten Tiroler Bildschnitzern in sie hinein. Holz war

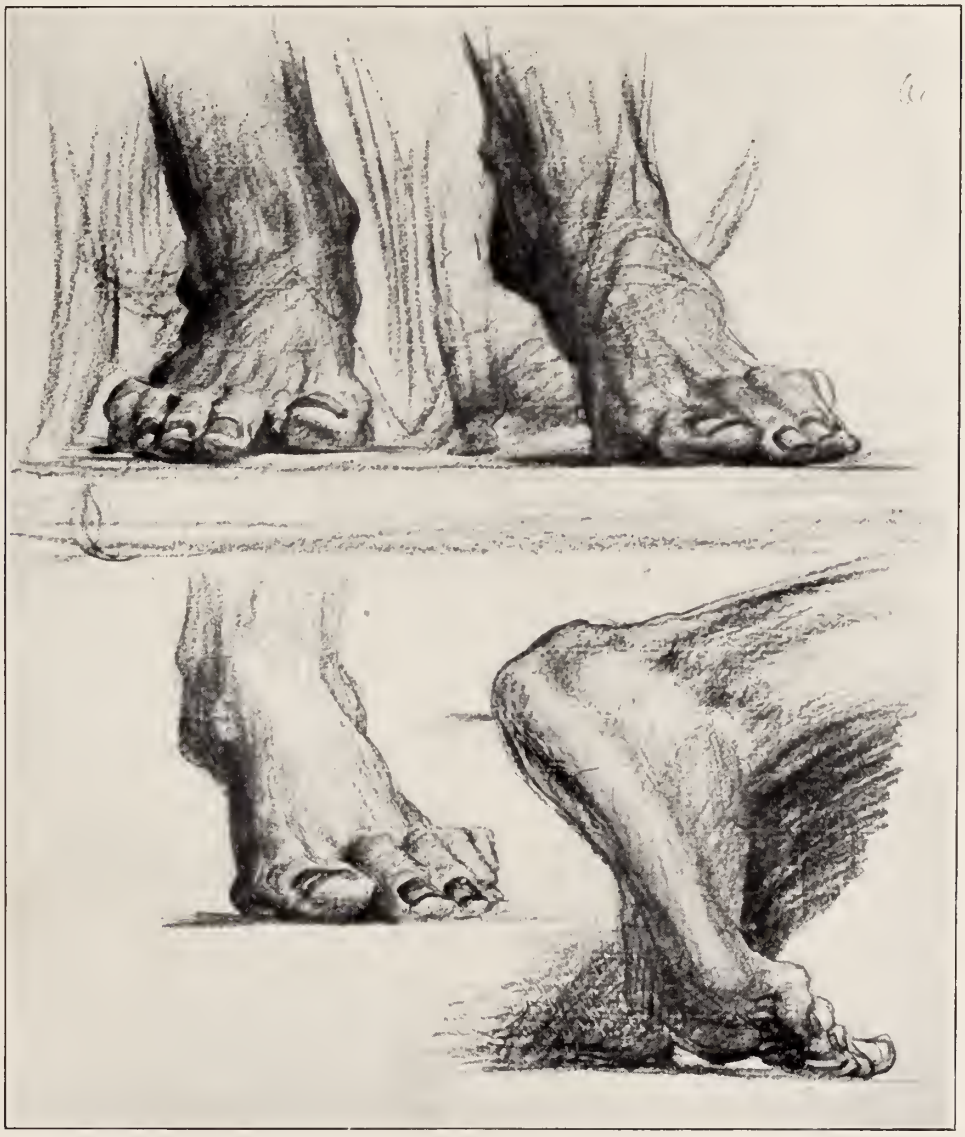
XAVER DIETRICH VORSTUDIEN ZUM ABENDMAHLSBILDE
Stiftzeichnungen

dasjenige Material, das sich für seine plastisch-malerische Vorstellung am bildsamsten erwies. Diese Art Plastik hat ihre Vorläufer schon im Barock und Rokoko. Penz führte diese Traditionen unbewußt weiter, indem er zwar ein Kenner und Bewunderer von Knoller und seiner Schule war, sich aber hütete, im Sinne einer direkten Stilnachahmung in den Fußtapfen der alten Meister zu gehen. Er schuf sich vielmehr aus seiner malerischen Anschauung der Form heraus seinen eigenen Stil, der durchaus ein Produkt seiner malerischen Formgestaltung und seiner eigenen Art, das Schnitzmesser zu führen, war. Diese eigenartige Linien- und Kurvenwelt, mit vom Lichte getroffenen Flächen und Buckeln, Rillen und Rinnen, in denen weiche Schatten spielen, läßt das Auge wie über von Licht und Schatten umwogte Höhen und Tiefen hinwandern. Der Blick, dadurch aufs lebhafteste angeregt, gleitet an diesen Linien und Kurven dahin und liest so Form um Form gleichsam ab.

Solch eine Gestaltungsweise hat viel Ähnlichkeit mit der Griffelkunst. Sie erinnert lebhaft an Rembrandtsche Radierungen, wo vom Lichte getroffene Formen aus dem Helldunkel heraustauchen. Und wie dieses Helldunkel einen mystischen Untergrund hat, so auch das Naturgefühl und die Naturanschauung dieses Bildschnitzers.

Damit ist auch schon gesagt, daß es sich hier nicht um eine bloß handwerksmäßig ausgeübte Kunst handelt, bei der das Materialempfinden das Wesentliche und der Effekt schon erreicht ist, wenn ein Ding nur recht hölzern aussieht. Das Holz war diesem Bildschnitzer allemal nur das Material, seinem Empfinden und seiner eigentümlichen Anschauung einen ihm gemäßen Ausdruck zu geben. Wohl regte die Materie seinen Form- und Gestaltungstrieb an, gab ihm eine gewisse Richtung auf das Gestaltungsmäßige. Wundervoll illustriert das die Anekdote des Künstlers: »Am Ofen sitzend und ein Scheit in der Hand, strich ich mit den Händen darüber, streichelte und liebkoste es und das Bild einer Mutter, die ihr Wickelkind streichelt, stand mit einem Male lebendig vor mir.«

Auch das Hineinsehen bestimmter Gestalten ins Holz lag in diesem Vermögen der Beseelung und Formung der Materie. Aber doch nur, weil ein schöpferischer Geist im Künstler lebendig war. So beseelte er die Natur in all ihren Erscheinungen. Wie der Troubadour der Gottesminne jegliche Kreatur mit aller Liebe umfaßte und Fischen und Vögeln predigte, so ergriff auch der Eros des Künstlers die Natur und gestaltete sie lauter und einfältiglich. Alle wahre Kunst kommt aus dem Herzen. Ein edler Schwärmer, konnte man sich unseren Bildschnitzer wie den Heiligen unter den Tieren des Waldes und unter den Lämmern auf der Weide denken. Nur aus so inniger Einfühlung in die Kreatur konnten Werke entstehen, wie die rührend schöne Gruppe des Mutterschafes mit dem Jungen (Abb. S. 17).



XAVER DIETRICH VORSTUDIEN ZUM ABENDMAHLSBILD

Zu den Füßen Christi und des hl. Johannes. — Stiftzeichnungen

XAVER DIETRICH VORSTUDIE ZUM ABENDMAHLSBILD
Stiftzeichnung

findungen: Ehrfurcht, Erstaunen, Bewunderung, naive Freude und Humor. Realistisch in der Behandlung einzelner Details, webt und schwebt darüber doch der Hauch urwüchsiger Poesie (Abb. S. 14—17).

Sie wirken in ihrer Unmittelbarkeit, Wärme und Frische wie ein Gelegenheitsgedicht.

Klein im Maßstab, erscheint seine Kleinplastik doch groß in der Form. Penz vereinte in seiner Kunst das scharfe, genaue Gesicht für Maße und Verhältnisse mit dem zarten Duft und Hauch malerischen Empfindens und Schauens. Seine Holzschnitzereien sind in Wirklichkeit poetische Impressionen.

Von Jugend auf in dem Gefühlskreis und in der Vorstellungswelt religiöser Kunst lebend, wäre er auch imstande gewesen, der kirchlichen Kunst neue Werte zuzuführen. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, seine Kunst an größeren Aufgaben zu entfalten. Sie fielen ihm nur spärlich zu. Wo er aber solche zu lösen hatte, brachte er immer Neues und Originales hervor. Eines seiner schönsten Werke besitzt das Franziskanerkloster in Schwaz, einen Christus am Ölberg (Abb. S. 18), und ein Haus in Bozen, eine Madonna als Hausbild (Abb. S. 20). Man kann beide Werke nicht ohne innere Bewegung betrachten; sie stehen beide, äußerlich wie formal besehen, fern aller Konvention und sind der Empfindung nach doch voll edelster Konvention christlicher Kunst. Penz dachte immer daran, etwas ganz Großes zu schaffen. Sein letztes Ziel, der Gipfel seiner Wünsche, war die Schöpfung eines Gesamtkunstwerkes von Architektur, Plastik und Malerei, wie es ihm eben nur eine große Aufgabe der kirchlichen Kunst bieten konnte. Der Gedanke des Ausbaues einer Kapelle im Dom zu Brixen, den ihm der dortige Bischof nahe gelegt hatte, verließ ihn nicht mehr. Er erfüllte sein ganzes Sinnen und Denken. Alle Schätze des Landes, seine Hölzer, seine Erze, sein Silber, sein Marmor sollten dazu dienen. Die Glasfenster

Stundenlang konnte er im Grase liegen und mit ehrfürchtigem Erstaunen die Kleinwelt da unten betrachten. Im Walde sah er leibhaftig Erscheinungen, die ihm die Vision des heiligen Hubertus eingaben (Abb. S. 19). Und aus dieser Welt der Romantik erwuchsen auch Vorstellungen, wie sie in seine Krippendarstellungen hineinspielen.

Nur ein Sohn des Volkes mit einer alten Tradition konnte darin noch Neues und Originelles schaffen. Man fühlt in seinen Schöpfungen wie in den alten Krippendarstellungen die Kirchweihfreude des süßen Wunders, wie sie sich auch in alten Krippenliedern ausspricht:

»Da öffnet sich gachlings das himmlische Tor,
Da wumelen die Engelen ganz haufenweis hervor,
Die Bubelen, die Madelen,
Die machen Burzigagelen,
Bald aui, bald oi, bald hin und bald her,
Bald unterschi, bald überschi, dös freut uns umso mehr.«

Der Beschauer wird aufs innigste angezogen und mit in die Welt der Krippendarstellungen hinein versetzt. Er erlebt alle Phasen der Emp-

XAVER DIETRICH

DIE HULDIGUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Federzeichnung. Skizze

LUDWIG PENZ KLEINE KRIPPE

Text S. 12

wollte er selbst malen, die Gewölbe und Wände mit Mosaikbildern schmücken, den Altar aus Tiroler Marmor errichten und eine Pietà von Erz darauf stellen, dazu kostbares Geräte aus Gold und Silber. All sein Können und alle Zeit seines Lebens wollte er daran setzen, dem heiligen Land Tirol eine Gnadenkapelle zu bauen, die das Allerschönste darstellen sollte, was moderne Kunst vermöchte. Dieser kühne Traum seines Lebens sollte sich nicht erfüllen. Es kam nur zu Vorprojekten und Entwürfen. Die tückische Grippe raffte Ludwig Penz im Sommer 1918 jäh hinweg. Er hat das Land seiner künstlerischen Verheißung nicht mehr betreten, er konnte es nur mehr von ferne schauen. Das Andenken an den prächtigen Menschen und edlen Künstler wird all denen teuer sein, die ihn gekannt und geschätzt haben. Alexander Heilmeyer

ZIERBAUTEN

von Hieronymus II., Prälat von Neustift bei Brixen a. E. in Tirol
(Abb. S. 22 und 23)

Die Kunst verdankt der Geistlichkeit ein Großteil ihres Ruhmes.

Welch herrliche Schöpfungen sind zufolge des feingebildeten Kunstsinnes der Päpste entstanden; was alles förderten Priester in geringerer Stellung auf profanem oder kirchlichem Gebiete!

Zu allen Zeiten gab es Diener der Kirche, denen der Kunstgeschmack als Geschenk in die Wiege gelegt wurde, welche Gabe sie in der Folge glänzend zu rechtfertigen wußten. Zu solchen zählte der Prälat Hieronymus II. von Neustift, von dessen Wirken hier die Rede sein soll.

Die Baukunst gibt uns an Hochbauten die herrlichsten Beispiele profaner wie liturgischer Richtung, in ihr schenkte man aber auch Kleinbauten durchwegs die größte Aufmerksamkeit.

Diese Tatsache können wir jederzeit bestätigt finden und solche beachtenswerte Kleinbauten vom Ende des 17. Jahrhunderts sind es, die wir hier nachstehend besprechen wollen.

In dem schönen Garten des Konventes des nahe bei Brixen gelegenen Augustiner-Chorherrenstiftes Neustift in Tirol findet sich ein Lusthäuschen geschichtlich interessanter Vergangenheit vor. (Abb. S. 22.)

Von ferne aber schon bemerkt ein fach-

LUDWIG PENZ KRIPPENFIGUREN

LUDWIG PENZ WEIHNACHTSKRIPPE

Text S. 12

männisch geübtes Auge, daß an dem Bauwerke eine Veränderung vorgenommen wurde, weil dasselbe einerseits eine Unvollständigkeit in seiner gegenwärtigen Konzeption erkennen läßt, während sich anderseits einzelne Bauteile ohne gegenwärtig konstruktive Bedeutung erhalten haben. So fällt uns dieser Bau als Stückwerk sogleich unangenehm berührend auf.

Das Lusthäuschen besteht in der uns entgegentretenden Form aus einem zweigeschossigen Auf- und einem durch Stufen erhöhten Portalvorbau. An letzterem befindet sich in der Giebelfüllung eine Steintafel mit einem von einer Mitra gekrönten Wappen, daneben sich die Buchstaben H P links und rechts verteilt und die Jahreszahl 1667 befinden.

L. PENZ WEIHNACHT

Das Wappen zeigt ein mit einem lateinischen Kreuz belegtes Buchenblatt und findet sich dergestalt auf der Wappentafel der Prälaten des Stiftes wieder und zwar bei Hieronymus II. von Rottenpuecher.

An letzterem ersieht man das Kreuz silbern auf dem Buchenblatt von roter Tinktur.

Daraus erhellt, daß der Prälat von Rottenpuecher mit dem Bauwerke in Verbindung steht und wären wir noch in Zweifel, so müßten uns die Buchstaben H u. P eines Bessern belehren, denn ersteres bezieht sich unleugbar auf »Hieronymus« wie letzteres auf »Präpositus der Vorgesetzte« oder auch »Prälatus«.

Hieronymus v. Rottenpuecher stand dem Stifte von 1665—1678 als Prälat Hieronymus II. vor.

LUDWIG PENZ MARIA MIT DEM CHRISTKINDLEIN

Diese für Neustift hervorragende Persönlichkeit lernen wir an seinem Grabsteine, im Kreuzgange des Stiftes befindlich, auch seinem Aussehen nach kennen.

Darauf zeigt sich uns Hieronymus II. mit angenehm ansprechenden Zügen, aus denen Kraft und Geist leuchten, sowie doch wieder aus dem stark bebarteten Antlitze güt'ge Milde sieht.

All diesen dem Steinbilde abzulesenden edlen Eigenschaften des Verewigten treten, dessen Sinn und dessen tiefes Gefühl für das Schöne erhärtend, die Handlungen und Unternehmungen auf dem Gebiete der Kunst während seiner Regierungszeit im Stifte hinzu.

Kaum war er in Amt und Würde gelangt, wurden im Garten des Konvents zwei Marmorbrunnen und eine Piscina errichtet, über welch letztere geschichtliche Belege vorliegen. Diese sind unter Hieronymus II. in dem Kodex Nr. 931 der Innsbrucker Universitäts-Bibliothek zu finden. Die betreffende Stelle lautet »Epitome de gestis Praelatorum Neocellensium et rebus memorabilibus a Quinque cum Dimidio Saeculis conscriptum 1693.... in horto conventuali blande murmurantium atque saltantium aquarum thermam et grottam cum piscina et e diametro fontem cum marmoreis duabus conchis fieri indulsit. Ob saepesaepius frigus aquarum septis piscina mox derserta et sola aestivalis domuncula stare permissa et botorum sirmate circum amicta est«[1]).

[1]) Siehe Note 3 auf Seite 22.

Es ist somit von einem Häuschen die Rede, das ein Fischbehälter war und das wegen der gar zu häufigen Kälte des Wassers, darin die Fische nicht gedeihen mochten, abgebrochen wurde. Man ließ den Teich aus und pflanzte, nachdem die Umfriedung beseitigt und das Dach entfernt worden war, einen Kranz von Reben um das Lusthäuschen, wie ein solcher heute noch dasselbe als Zentralbergel umgibt.

Diese Kunde, die uns als ziemlich gewaltsamer Eingriff erscheint, dürfte vollkommen auf Wahrheit beruhen, denn ein Steinstichbild von der Hand des Chorherren Ingenuins Kaufmann, in der Bibliothek des Stiftes befindlich und aus dem ersten Viertel des neunzehnten Jahrhundertes stammend, zeigt uns die Piscina genau in der oben beschriebenen Form, dabei auch die Reben nicht vergessen sind, die sich über das dem Vorbau nachgeahmte Holzgerüste hinziehen. Anderseits vergewissert uns auch ein Modell des Stiftes, vermutlich aus der Zeit um 1816, der Wiedererrichtung nach der Aufhebung desselben durch die Bayern darüber, daß die Piscina bis auf das doppelstöckige Lusthäuschen zur genannten Zeit bereits abgebrochen war. Der einzigen uns bisher bekanntgewordenen Jahreszahl nach würde das Bauwerk aus dem Jahre 1667 stammen, wogegen jedoch der Gesamteindruck spricht, welcher das Bauwerk in eine frühere Zeit versetzt; denn schon der spitze Helm als mächtige Bedeckung gibt dem Ganzen einen früheren Charakterzug.

Nun fand sich in der Bibliothek des Stiftes eine Orientierungstafel (Kataster), eine feinstens

LUDWIG PENZ KRIPPENFIGUR

LUDWIG PENZ MARIA MIT DEM CHRISTKINDLEIN

mit Deckfarben bemalte Federzeichnung auf Papier und Leinen aufgezogen, mit dem Plane der Liegenschaften des Klosters und der weiteren Umgebung in Vogelschau darstellt, aus dem Jahre 1666 vor.

Auf diesem Bilde ist auf gleicher Stelle des Gartens ein Sommerhaus eingezeichnet, welches sich als ein ebenerdiger, einfacher Bau darstellt, daran von einem Vorbau, einer Piscina, nichts zu sehen ist.

Säulen tragen ein mächtiges, von roten Ziegeln eingedecktes Pyramidendach, sie stützen sich auf eine starke, vieleckige Brüstung, die Umfriedung des Sommerhauses.

Was des genannten Baues Zeitbestimmung anbelangt, so gehen wir nicht fehl, wenn wir die Bauzeit um 1600 suchen. So war denn schon im Garten des Konventes ein Lusthäuschen vorhanden, als 1667 die Piscina entstand und wir dürfen begründet der Vermutung Ausdruck verleihen, daß in dem Erdgeschosse der Piscina das alte Lusthäuschen erhalten blieb. Wir begründen diese Vermutung in dem der Renaissance angehörenden Charakter der darin befindlichen Säulchen sowie an dem Vorhandensein eines eingebauten steinernen Tisches von der Art italienischer Gartentische aus der Renaissance. Aber zugleich geben wir der Vermutung Raum, daß dieses Lusthäuschen mit jenem identisch ist, welches laut der Abbildung auf dem Ölbilde »Maria die Schutzfrau Neustifts«, welches unter dem Prälaten Markus Hauser 1621 bis 1625 gemalt wurde, im Prälatengarten, umgeben von einem Fischweiher, gestanden hat.

Somit dürfte das zur Zeit des Prälaten Hauser im Prälatengarten gestandene Sommerhäuschen in der Zwischenzeit von 1625 bis 1666 in den Garten des Konventes übertragen worden sein, wo es von Hieronymus II. zur monumentalen Piscina ausgebaut wurde.

Die von dem Chronisten des Jahres 1693 genannte Piscina tritt uns heute wieder in vereinfachter abgebauter und gewissermaßen verstümmelter Form, nur als das mehrfach genannte Lusthäuschen entgegen, daran jedoch das zwischen Architrav und Dach eingeschobene Stockwerk als neue Zufügung auffällt (Abb. S. 22). Dieses Häuschen ist auf der Grundlage des Achteckes erbaut und besteht aus einem unteren, offenen und einem oberen, geschlossenen Geschosse.

Ersteres, das wir in die Zeit um 1600 versetzen, wird von acht gefälligen Säulchen, aus Granit gefertigt, auf einer Brüstungswand ruhend, gebildet.

Diese Wand schließt das Erdgeschoß bis auf einen Eingang ab und trägt granitenen Brüstungsabschluß.

Über den Säulchen zieht sich ein einfach gegliederter Architrav als Träger des Obergeschosses hin, der ebenso aus Granit ist.

Von hier ab beginnt das zweite Geschoß,

LUDWIG PENZ MUTTERSCHAF

Text S. 11

LUDWIG PENZ CHRISTUS AM ÖLBERG

Text S. 12

jenes, welches der zweiten Bauzeit, die mit 1667 begann, in der das alte Lusthäuschen zur Piscina umgewandelt wurde. An ihm durchbrechen Fenster die Wände des Obergeschosses und wieder ein schmucker Pyramidenhelm, eingedeckt mit grün glasierten Biberschwänzen, schließt das Bauwerk ab. Der Helm endet mit einem zierlich gebuckelten Nodus und einer von einem Doppelkreuze durchbrochenen Windfahne mit einem Stern am Ende. Der Aufsatz ist aus Kupfer.

Zu diesem Geschosse führt eine hölzerne, mit einem Satteldächlein gedeckte Treppe, von einem gemauerten Türvorbau ausgehend, empor. Desgleichen geleiten solche zu dem dadurch erhöhten Vorbau doppelseitig hinan; sie münden auf einen kleinen Vorplatz, von dem aus die Stiege durch den genannten Vorbau zu betreten ist.

Das Gewände dieser Türe, die vorgenannten Stufen sowie das in ihrem Sturze angebrachte Wappen, von dem wir eingangs sprachen, sind auch aus Granit gearbeitet. Rote Biberschwänze decken das Dächlein des Portalvorbaues.

Die Deckung der Stiege ist heute in ordinärem Zinkblech hergestellt, wo vordem ebenso Ziegel diese ausmachten.

Beide Geschosse enthalten bemalte Holzdecken, und während die obere eine Spiegeldecke mit in den Friesen sich befindlichen Tafelbildern ist, welche zum Gegenstande ihrer Darstellungen Begebenheiten aus dem Leben des hl. Augustin nehmen, ist die Decke des Erdgeschosses eine Kassettendecke von reichem geometrischem Figurennetze.

Im Mittel dieses ist die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde auf dem Arme, die »S. Maria ad Gratias« in eine schildförmige geometrische Figur, in Tempera gemalt, gesetzt. Die anderen Füllungen des Kassettenwerkes werden von Ornamenten derselben Technik belebt. Vier vielfarbige Blätterrosetten sitzen im Mittel der das Madonnenbild umgebenden größeren Füllungen.

Die blau gehaltenen Stege der Kassetten zieren flache, gelbe Kugelknöpfe und gelbe Stäbe mit grünen Blattwellen vermitteln den Übergang von den Stegen zu den Füllungen. — Leider haben die Malereien schon sehr stark gelitten und dies um so mehr, als sie im Jahre 1685 übermalt worden sein dürften. Die Übermalung zeigt sich darin, daß die ursprüngliche Malerei durch das Abspringen der

LUDWIG PENZ, GEDENKMEDAILLE, VORDER- UND RÜCKSEITE

LUDWIG PENZ HL. HUBERTUS

Text S. 12

jüngeren wieder hervortritt, wodurch keine der Malereien klar zu sehen ist. — An ersterer Malerei sind die ornamentalen Rankenzüge in jenen lichtvioletten Tönen gehalten, wie wir ähnliche Malereien in Tirol um 1600 genügend an Fassaden oder Innendekorationen antreffen. — Leider ist die Decke auch ansonst sehr schadhaft und drohen einzelne Füllungen herabzufallen; eine fehlt überhaupt. — Soweit tritt uns also die Piscina erhalten entgegen, von der wir aus dem Jahre 1695 die schriftliche Kunde erhalten, daß sie gefallen sei. Das Fehlende des vollkommenen Bildes, so wie Rottenpuecher die Piscina erbauen ließ, zu ergänzen vermögen ein Ölbild aus dem Jahre 1673, im Klostergang beim Eingange zum Speisesaal links hängend, sowie ein Doktordiplom, ein Kupferstich vermutlich aus dem Jahre 1682, weil nur die Jahreszahl MDCLXXXI (1681) bestimmt leserlich ist, die fehlende Zahl des kleinen fehlenden Teiles wegen nur I sein kann.

Auf beiden Bildern ist die Ansicht des Klosters in Vogelschau zu sehen.

Bei ersterem sind die Gestalten des Förderers des Stiftes und des Rembertus von Säben und seiner Gemahlin Christina sowie des Gründers desselben B. Hartmanus † 1164, verewigt.

LUDWIG PENZ, KAISERJÄGER-MEDAILLE

An diesen Abbildungen erhalten wir einen vollen Begriff von der Piscina und ihrem reichen Aussehen.

Das Ölbild ließ nach dem darauf befindlichen Wappen Hieronymus von Rotten-

puecher herstellen, das Diplom Fortunatus von Troyer, der Nachfolger des vorigen Prälaten.

Diesen Bildern und den heute noch erkenntlichen Dispositionen nach, umzog das Erdgeschoß einst ein 2,4 Meter breiter, an den Stufen des schon vorher genannten Stiegenaufganges vorbeiziehender Wassergraben, der am Eingange zum Erdgeschoß entweder überbrückt oder abgesetzt war.

Nach außen schloß das Becken mit einer Mauerbrüstung ab, darauf an den Ecken Pfeiler und zwischen diesen Paare kleiner Säulchen standen, mit der Aufgabe betraut, ein von Kapfern durchbrochenes Pyramidendach zu tragen, welches sich an den Fuß des Obergeschosses anlegte. Die Eindeckung des Daches bildeten Ziegel und dürften diese sich bis auf heute der Form nach erhalten haben. Vor dem Eintritte zum Erdgeschosse war ein Portalbau mit Oberlicht errichtet und derselbe mit roten Ziegeln gedeckt.

Am Ölgemälde ersehen wir aber, daß noch weitere zierliche Ausschmückungen an der Piscina vorhanden waren. So führte zur Steintreppe am Aufgange zum Obergeschoß ein geschmiedetes Brüstungsgeländer hinan, das an den Stirnköpfen solche Blumen trug. Die Löcher, worin das Gitter Befestigung fand, sind noch heute an den Stufen ersichtlich. Das ganze Geländer war von roter Bemalung. Ferner war die Stiege zum Obergeschoß von einer Brüstung abgeschlossen, daran das Dachgerüste von grünen Säulchen getragen wurde und rote Ornamente in Brettsägearbeit die Räume zwischen den Säulchen zu füllen hatten.

So erhalten wir eine überaus freundliche und reiche Gestaltung der Piscina vergegenwärtigt, deren Ausstattung der farbenfrohen Zeit entsprechend ganz prächtig gewesen sein muß.

Über des alten Lusthäuschens Umgestaltung zur Piscina findet sich an dem bis heute erhaltenen Reste desselben überdies eine Aufzeichnung an Schrifttäfelchen, welche an der Innenseite der Säulen eingelassen sind. Sie bestehen aus schwarzem Marmor, der Text lautet sehr gekürzt: SUB HIRONYMO SECUNDO, DIVINA PROVIDENTIA PRAEPOSITO CONVENTVS NOVAECELLENSIS HAC PISCIA POSVIT M. D. C. L. XVIII.

Bietet uns diese Inschrift die Gewißheit von der einstigen Bestimmung des Bauwerkes, so erfahren wir gleichzeitig ausdrücklich, daß der Konvent diesselbe errichten und im Jahre 1668 vollenden ließ, wofür die Mittel vermutlich der Konvent trug.

LUDWIG PENZ MADONNA AN EINEM HAUSE
Text S. 12

Für die Annahme in dem bestehenden Lusthäuschen den Torso eines Bauwerkes, den Kern der Piscina erblicken zu dürfen, spricht auch noch, wie eingangs erwähnt, das Vorhandensein von Bauteilen, die sich an dem Bauwerk erhalten haben und die heute völlig überflüssig und auch störend sind. An den Wänden des geschlossenen Oberbaues treffen wir wagrecht eingelassene Lagerhölzer an, in welche offenbar die Sparren des Vordaches der Piscina eingriffen. Durch diese nicht zu leugnende Tatsache finden auch die sonst unverständlich vorhandenen Balken ihre Lösung.

Über den Zeitpunkt der Veränderung der Piscina, eigentlich ihrer Zerstörung, haben wir begründete Mutmaßungen und wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir diese in das Jahr 1685 setzen.

Nach noch kenntlichen Spuren ist die Innenseite des Architraves mit einer Inschrift und mit Wappenschildern bemalt gewesen, darüber in dem genannten Jahre eine neue Bemalung gesetzt wurde.

Beide Bemalungen betreffen die Namen und die Wappen der Chorherren sowie der vorgesetzten Prälaten, bei gleichzeitiger Beifügung ihrer Wappen.

Die zuletzt aufgemalte Inschrift wurde unter Troyer gemacht und gleichzeitig die Decke mit neuen Malereien versehen. Sie lautet: »Rmus PERIL ET AMPLmus D mus D ng ForTVNATVS RENO : MDCLXXXV.«

Sie steht in Beziehung mit der Erweiterung

der Zahl der Wappenschilder und den Namen ihrer Träger.

Zur Zeit der ersten Bemalung waren im Architrave nur 38 Schildchen und vermutlich auch das Wappen Hieronymus II. vorhanden, während wir gegenwärtig 44 zählen, entsprechend der Zahl der Chorherren, die unter Fortunatus dem Konvente angehörten.

Fortunatus von Troyer stand dem Stifte von 1678—1707, seinem Sterbejahre vor.

So erfahren wir von der Fertigstellung der Piscina (1668) bis zur Meldung ihrer Auflassung (1693) keine Zeitangabe mehr, als die über die sogenannte Renovierung im Jahre 1685.

So ist die Piscina unter der Regierung v. Troyers entweder im Jahre 1685 oder in der Zwischenzeit bis 1693 gefallen, obgleich der rauhe Eingriff mit der später aufgeführten Kunstbestätigung dieses Abtes nicht recht zu vereinbaren ist und dies umsoweniger als Troyer allseitig gebildet war und auch als Gelehrter mit Ehren genannt zu werden verdient.

Vermutlich war es nicht seine treibende Kraft, welche zum Ruine der ansehnlichen Piscina führte.

Um nur einiges aus seiner Kunstbestätigung zu bemerken, wurde unter ihm die Decke des oberen Ganges im Stiftshaupttrakte mit prächtigen Stuckornamenten versehen, die Portale architektonisch geschmückt und ganz besonders der Stiegenbeginn vom ersten zum zweiten Stockwerke als pomphaftes Portal gebildet. Aber wie angezeigt, wollen wir uns hier mit den Kunstbestrebungen v. Rottenpuechers im weitern Sinne befassen und da finden wir bestätigt, daß dieser überhaupt sehr kunstliebend war.

Abgesehen von dem Bilde, das wir nannten und das zweifellos über seinen Auftrag für das Kloster angefertigt wurde, finden wir im Gange des ersten Stockwerkes ein zierliches laternenartiges Lichterhäuschen aus dem Jahre 1669 mit seinem Wappen geziert, aus Stein gefertigt, die hölzernen Rahmen mit Schmiedeisenzierat ausgestattet, sowie am Stiegenaufgange zur Propstei eine schöne Kartusche aus Marmor, mit der Jahreszahl 1671 und der Initiale Christi versehen vor.

Das interessanteste Werk aber, das er errichten ließ, dürfte ein Brunnen im Hofe sein, den er an Stelle eines solchen, aus der Gotik herrührend, neu aufführen ließ (Abb. S. 123). Es soll hier davon die Rede sein, da ein inniger Zusammenhang zwischen der Piscina und ihm zu bemerken ist und damit die Kunstliebe des Stifters v. Rottenpuechers nur noch mehr gekennzeichnet wird.

Im Hofe des Stiftes stand ein alter Brunnen. Von diesem ist noch der Trog erhalten. Er ist mit einem Brunnenkranz verbunden, als Ziehbrunnen eingerichtet, das ganze ist von einem zierlichen Häuschen überbaut.

Der alte, einfache Trog ist von spätgotischen Formen und aus weißlichem Marmor gefertigt. Er lehnt sich mit seinem Rücken an den genannten Kranz an und stützt sich vorn auf kleine Säulchen von gedrungener Form. Am Trog befinden sich links Wappen, rechts eine Schrift eingemeißelt. Die Wappen sind in Tartschen gesetzt, das rechte zeigt in einer Spitze einen sechsteiligen Stern, das linke ein T mit einem Stachel, wie er bei Stöcken am Fuße gebräuchlich ist.

Ersteres ist das Wappen des Prälaten Christophorus I. Niedermayr, der von 1504—1519 dem Kloster vorstand, letzteres das Stiftswappen. Wir erblicken dieses T an anderen Orten im Kloster auch als Kreuz. Für dieses T oder den Krückenstock gibt es bis heute noch keine bestimmt zutreffende Erklärung, will man nicht der Erklärung des Martin Warell das T als Buchstaben zu nehmen vollen Glauben schenken.

Derselbe Martin Warell legte mit Kaspar Kemich 1672—76 die Annalen des Klosters Neustift an.

Die Auffassung, das T als Stockkrücke anzusehen, wäre möglich und hätte die Auslegung auch eine sinnbildliche Bedeutung für das Stift, als dasselbe 1190 abgebrannt, bald darauf wieder erbaut, nebst einem Hause für büßende Schwestern und einer Kapelle zum hl. Michael, auch ein kleines Spital für arme kranke Pilger angegliedert bekam.

So könnte wohl zweifellos die Auslegung des T als Krücke einige Berechtigung haben.

Die Erklärung des T als Wappenbild des Stiftes Neustift durch Warell lautet:

Das Zeichen T wurde wohl schon vom seligen Bischof Hartmann dem neugeweihten Kloster als Unterpfand des Schutzes zum Wappen gegeben.

Der Prophet Ezechiel erzählt uns im 9. Kapitel seines Buches eine Vision, die er gehabt wegen des großen Sittenverderbnisses, das in Jerusalem herrschte, daß Gott die Schuldigen zu töten beschloß.

Er schickte mehrere Engel in die gottlose Stadt und sprach zum Anführer derselben: »Gehe mitten durch die Stadt und zeichne ein T auf die Stirn der Männer, die über alle Greuel seufzen und wehklagen.« Zu den anderen Engeln aber sprach er: »Gehet hinter ihnen her und erschlaget Greise,

EHEM. LUSTHÄUSCHEN IN NEUSTIFT BEI BRIXEN
Text S. 14 ff.

Jünglinge . . . aber niemand, an dem ihr das T sehet.«

Daß nun das T im Wappen des Stiftes Neustift mit einem T des Propheten Ezechiel im Zusammenhange steht, beweist der Umstand, daß an dem oberen Türpfosten der Türe zum Turm, die jetzt nicht mehr vorhanden ist, folgende Inschrift zulesen war: »T^hau super hos postes, intrantes ne terreant hostes«.

Das T über dieser Türe (auf diesem Pfosten) bewirke, daß nicht niedrigende Feinde uns schrecken.

Soweit Martin Warell.

Mag das T als Kreuz in einer Zeit nicht verstanden worden und das Kloster als Spital einst hervorgetreten sein, zur Auslegung des T als Krücke führt nur ein kleiner Schritt[2]).

Die Aufschrift auf der rechten Seite des Troges lautet wie folgend: huius fontis edificium anno grc. m̄. V. VII decimo Kal mais + comissione reverdi in xpō patr̄. + dn̄i christofori novecellēsis monastery prepositi completū est.

Sie besagt von der Errichtung dieses Brunnenbauwerkes, daß dieses im Jahre der Gnade 1507, am 10. Tage vor den Kalenden des Mai = 22. April über Auftrag des hochwürdigen Vaters in Christo, des Herrn Christophorus, Propstes des Klosters Neustift, vollendet wurde.

Der Brunnen scheint nicht allgemein zugänglich, sondern bis zum Jahre 1670 der allgemeinen Benützung vorenthalten gewesen zu sein, weil er von Mauern umschlossen war. Hieronymus ließ diese Mauern um- und den Brunnen freilegen.

Die Veränderung im Hofe des Stiftes dürfte auch den Abbruch des Frauenklosters, das in demselben stand, zur Folge gehabt haben.

Auf den Abbruch des Brunnens bezieht sich eine Aufzeichnung in dem schon einmal genannten Kodex der Innsbrucker Universität Nr. 931 und die betreffende Stelle über den Hof- oder Wunderbrunnen befindet sich etwas vorher als die erstgenannte. Sie lautet »Neocellae vere puteus in atrio deiectis quibusdam muris, qui illum sepiebant, ita immutatus est, ut omnibus occasionem bibendi praestaret quem idem praepositus etiam columnis lapideis novisque lateribus circumornavit«[3]).

In Neustift aber wurde der Brunnen im Hof, nachdem gewisse Mauern, die ihn umgaben, so verändert, daß er allen Gelegenheit zum Trinken bot. Diesen hat derselbe Propst auch mit Steinsäulen und neuen Seiten geschmückt.

Die Aufzeichnung spricht deutlich die Veränderung aus, welche mit dem alten Brunnen vorgenommen wurde.

Die Ursache erwogen, warum sich Hieronymus II. bewogen fühlte, den Brunnen in ein neues künstlerisches Kleid zu fassen, führt uns auf den Gedanken, Hieronymus hat die Räumung des Hofes und ein vorhandenes Brunnenhäuschen dazu benützt, demselben eine Zierde und damit neues Leben zu geben.

Der Brunnenüberbau ist ein zierliches Häuschen mit acht romanisierenden Säulen, auf einfach profilierten Postamenten stehend. Dieser tragende Teil ist aus Granit. Ihre primitive Art, die frühen entlehnten Formen, lassen ältere Herkunft vermuten.

Diese Säulen tragen einen Kranz mit einfach gegliederten Architrav aus Granit. Auf ihm ruht ein gemauerter mit eingestochenen Blendbogen verzierter Fries, in dessen sieben Feldern die sieben Wunder: IUPITER-OLIMPIUS-PHAROS-PIRAMIDEN-MURUS BABYLONIAE MAUSOLAEUM DIANAE TEM-

[2]) Mitgeteilt von Hochw. Herrn Pater Marx Schrott in Neustift.

[3]) Mitgeteilt von hochw. Herrn Norbert Zündt, Professor des k. k. Obergymnasiums in Brixen, Chorherr von Neustift.

PLUM·COLOSSUS vielfarbig gemalt sind.

Dieser Malereien wegen wird der Brunnen »Wunderbrunnen« genannt. Bei der Darstellung des Tempels der Diana trägt eine Figur eine Tafel mit H S W und H L S T, offenbar den Initialen des Malers sowie die Jahreszahl MDCLXXIII.

Das Jahr 1673 bedeutet aller Voraussetzung nach die Zeit der Vollendung des Baues. Im achten Blendbogen befindet sich die Ansicht des Stiftes mit dem Wappen der Herren von Säben und am Rahmen die Jahreszahl 1670, in welche Zeit wohl der Beginn des Baues fällt.

Abgeschlossen wird der Aufbau von einem Pyramidendache mit einem laternenförmigen Aufsatz. Eine Kassettendecke, heute natürlich gebräunt, spannt sich unter dem Aufbau aus; sie trägt vergoldete Rosetten.

Die Eindeckung hat von jeher aus grün glasierten Ziegeln bestanden und ein Knauf mit Doppelkreuz den Abschluß gebildet, wofür wir eine Bestätigung in dem Bilde aus dem Jahre 1675 erhalten, das somit im Jahre der Vollendung des Brunnens und vielleicht aus Ursache der beiden beschriebenen Bauten gemalt worden ist.

BRUNNEN IN NEUSTIFT BEI BRIXEN
Text S. 21 ff.

Aber auch dieses Bauwerk hat die Hand unangebrachten »Reinmachens« nicht unberührt gelassen, indem die Malereien verweißt wurden, welche die Innenflächen des Gebälkes zu zieren hatten und auch heute noch schwach, durch die Tünche durch erkenntlich sind.

Das Zeugnis, welches wir hiermit Hieronymus II. als kunstliebendem Regenten von Neustift auszustellen uns bemühten, ist angesichts der genannten Kunstbauten wohl begründet.

Zum Schluße unsrer Betrachtungen kommen wir nochmals auf den Grabstein zurück, von dem es den Anschein hat, als hätte Hieronymus selbst Bestimmungen hiefür gegeben.

Jedenfalls ist er aber bald nach dem Heimgange des Abtes errichtet worden. Das Monument ist aus Laaser Marmor, teilweise bemalt und vergoldet.

Es entspricht stilistisch dem Ausgange des 17. Jahrhunderts.

Hieronymus ist im Kniestück dargestellt mit Rauchmantel, Mitra und Handschuhen bekleidet und hält ein Meßbuch und Pastorale in den Händen. So ist er in eine Nische gestellt.

Das Ganze stützt sich auf eine Schrifttafel und wird von einem flachen Bogen abgeschlossen, dessen Mittel das Wappen Rottenpuecher mit dem des Stiftes als Alliancewappen trägt.

Die seitliche Umrandung der Nische bilden barocke Rankenzüge, die der Schrifttafel konsolenartige Pilaster, während ein starkes Solgesimse die Verbindung zwischen Tafel und Nische herzustellen hat.

Die Inschrift für Hieronymus, den kunstsinnnigen Prälaten, von Rottenpuecher, lautet:

PAX PAX PAX

HIERONIYMUS 2 dgt. Praepositus Novaecell: Elect: 1665 + Obiit Oeniponti in Comitiis 1678 + Die 21. Febr. Aetat: 72 + Relig. 57 + Sacerd : 48 Verus Pacis Amator + Dignissimus proinde, ut Qui in Pace Viixit, in Pace in idipsum dormiat & requiescat, Amen.

JOSEPH MÜHLBACHER (ZELL) JOSEPH MOHR

Denkmal in Wagrain, Text unten

DAS WEIHNACHTSLIED »STILLE NACHT«... 100 JAHRE ALT!

(Abbildung oben)

Zu Weihnachten 1918 ist das beliebteste aller Weihnachts-, ja aller Friedenslieder hundert Jahre alt geworden: das Lied »Stille Nacht, heilige Nacht«, gedichtet vom Priester Josef Mohr, vertont vom Lehrer Franz Gruber, beide 1818 in Oberndorf bei Salzburg.

Um dieses Jubiläum würdig zu feiern und für spätere Zeiten die Namen Mohr und Gruber zu verewigen, geht man daran, in Oberndorf ein eigenartiges »Stille-Nacht«-Denkmal, ausgeführt vom akademischen Bildhauer und Maler Josef Mühlbacher, Pfarrer in Zell-Kufstein, zu errichten. In diesem Denkmal soll der Dichter wie der Komponist in sinniger Weise geehrt werden. Zu diesem Zwecke ging ein Aufruf hinaus, aus dem man erkennt, welch hohen Anteil Deutschland an der Sache nimmt, wie aus dem Verzeichnisse der Ausschußmitglieder zu ersehen ist. Das Denkmal kommt nicht, wie ursprünglich geplant war, nach Wagrain (Salzburg), sondern dem Wunsche maßgebender Faktoren gemäß, an einen größeren besuchteren Ort: nach Oberndorf im Flachgau, wo das Lied vor 100 Jahren entstand, in das Innere der Pfarrkirche, also an einen Ehrenplatz ersten Ranges! Angeregt wurde dieser Gedanke vom Sektionschef des ehemaligen k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht Josef Khoss R. v. Sternegg österreichischerseits und von seiten Deutschlands durch den Dichter Dr. Otto Franz Gensichen (Berlin W 57, Winterfeldstraße 22/III), der eine epische Dichtung »Stille Nacht, heilige Nacht« gedichtet hat, und durch den Schriftsteller Josef Gottlieb in Frankfurt am Main (Spohrgasse 29/I). Durchgeführt wird dieser Plan durch den tüchtigen Pfarrer Max Fellacher (geboren in Mariapfarr im Lungau i. J. 1864), den Erbauer der herrlichen, monumentalen neuen Pfarrkirche in Oberndorf, in welcher das Denkmal zur Aufstellung kommt.

Mariapfarr, der älteste Pfarrort im Lungau, verdient da besonders hervorgehoben zu werden, da auch der Priester Joseph Mohr, der Dichter von »Stille Nacht«, i. J. 1815 in Mariapfarr als Hilfspriester (Koadjutor) wirkte (seit Ende September 1815). »Die Beschwerden dieser großen Gebirgspfarrei schädigten seine Gesundheit, weshalb er im Sommer 1817 zur Erholung in die Vaterstadt Salzburg zurückkehrte. Nicht lange dauerten Ruhe und Rast: denn nach einem Monat (25. Aug.) übernimmt Mohr wieder die Hilfspriesterstelle in Oberndorf an der Salzach, wo er auch seine kränkliche Mutter und eine arme Schwester unterstützen konnte. Hier machte er die Bekanntschaft mit dem Lehrer Franz Gruber, dem Organisten an der Nikolauspfarre in Oberndorf.« (Vergl. »Stille Nacht, heilige Nacht«, die Geschichte eines Volksliedes von Franz Peterlechner, Verlag Haslinger, Linz.)

Mühlbacher ist der berufenste Künstler für das »Stille-Nacht«-Denkmal in Oberndorf, hat er doch auch das Monument für den Dichter dieses Weihnachtsliedes, Josef Mohr, in Wagrain geschaffen, dessen, nach Aussage noch lebender alter Zeugen, gut gelungenes Porträt der Künstler mangels eines sonstigen Konterfeis nach dem exhumierten Totenschädel des Dichters er ebenfalls herstellte. Mohr ist — im Himmel gedacht. Sinnend schaut er beim Fenster seines Himmelskämmerleins hinaus. Plötzlich erschallt Engelgesang an sein Ohr. Er lauscht — und erkennt freudig sein Lied »Stille Nacht, heilige Nacht«, das er einst (1818) auf Erden gedichet. Demütig nimmt er sein Käppchen vom Haupte und sein Lied wird zum Gebet! (Fensterguckermotiv, ausgeführt in Bronze.) Hier betrat Mühlbacher bereits seinen eigenen Weg. Seelische Vergeisterung in Ausdruck und Bewegung ist das Ziel seiner Kunst, da er als Priester pfadweisend wirken will für das, was er als Postulat religiöser Kunst erkennt.

Josef Steiner-Wischenbart (Graz)

M. Rossmann. Galerie 3119 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München.

FORTITUDO SIMPLICIS VIA DOMINI. Prov. 10.

MATTHÄUS SCHIESTL WALLFAHRER

Text S. 34

NEUE MALEREIEN VON MATTHÄUS SCHIESTL

(Abb. S. 25—42)

Des 50. Geburtstages Matthäus Schiestls wurde an dieser Stelle gebührend gedacht. Die damals geäußerte Absicht, über neuere Malereien des Meisters zu berichten, sei nunmehr erfüllt. Auch in den letzten Jahren hat Schiestl mit nicht rastendem Fleiße gearbeitet, und aus der herrlichen Tiefe seines Empfindens heraus einen Schatz von Werken geschaffen, die reich sind an Herz und Gemüt und gleichzeitig von der Vielseitigkeit des Künstlers Zeugnis ablegen.

Als malender Romantiker ist er bisher im ganzen fruchtbarer gewesen, denn als Monumentalmaler. Dennoch hat er sich auch auf diesem Gebiete als berufenen Meister erwiesen; man denke nur seiner kirchlichen Malereien in Kaiserslautern, in St. Benno zu München. Hohe Feierlichkeit der Auffassung und Großzügigkeit des dekorativen Stiles vereinigen sich in diesen seinen Werken mit Lebensfrische und innerlicher Wahrheit. Zu den bemerkenswertesten neueren Leistungen dieser Art gehört außer einem St. Michael als Drachenbesieger ein für die Elisabethkirche zu Bonn a. Rh. geschaffener Altarflügel mit den edeln Gestalten der hl. Ursula und Hildegard (Abb. S. 27). Die Gelehrsamkeit der berühmten Äbtissin ist in ihren Zügen ebenso fein charakterisiert wie ihr visionäres Wesen und auch wie ihre Abkunft aus edelm Geschlechte. Antlitz und Ausdruck der hl. Ursula sind in kennzeichnend Schiestlscher Art aufgefaßt — kindlich rein, fromm, innig und deutsch. Edle Ruhe herrscht in der Zeichnung der Gestalten, im Faltenflusse

MATTHÄUS SCHIESTL HL. KILIAN

Wandgemälde in Schloß Mainberg. — Text unten und S. 30

der Gewänder. Im Hintergrunde sieht man den Rhein und den Kölner Dom. Eine Figur voll hoher Würde, dargestellt in prachtvoller Monumentalität, ist Schiestls hl. Kilian (Abb. oben). Er gehört zu seinen Wandmalereien im Schlosse Mainberg bei Schweinfurt.

Im Sommer 1917 und 1918 hat der Künstler je mehrere Wochen dort geweilt. Das Schloß, das in herrlicher Lage von der Höhe eines Hügels über den vom Main durchströmten gesegneten Gau hinaus- und auf das in dem Strome sich spiegelnde Dorf Mainberg hinabblickt, kam 1305 in den Besitz der Grafen von Henneberg und ging 1542 an das Hochstift Würzburg über. Die wesentlichsten Bestandteile des malerischen Bauwerkes, das besonders mit den drei Giebeln seiner Westpartie starken Eindruck macht, sind aus spät- und nachgotischer Zeit. Den Nordflügel erbaute um 1485 Margaretha von Henneberg, geborene Herzogin von Braunschweig und Lüneburg, deren prächtiges Wappen nebst Inschrift noch im Hofe vorhanden ist. Im Bauernkriege wurde das Schloß von den Aufrührern bestürmt, wobei besonders der zu Wohnzwecken dienende Südflügel der Verwüstung anheimfiel. Da die Stadt Schweinfurt bei diesem Vorfall nicht ohne Schuld war, mußte sie später mit einer erheblichen Geldbuße zum Wiederaufbau beitragen. Im 19. Jahrhundert war das Schloß im Besitze des Kunstsammlers Wilh. Sattler, der es reich ausschmückte, bis es neuerdings in die Hände des als Erfinder der Kugellager bekannten Geh. Kommerzienrates Sachs kam, der es durch den Münchener Architekten Rank herstellen ließ.

Die Aufgabe, die Prof. Schiestl übernahm, galt 1917 der Ausmalung eines Saales, der aus einem geräumigen Erker den Ausblick nach dem Flusse bietet. Zwei Langwände gaben Platz für figurenreiche, friesartige Malereien, die auch auf den rechtwinkelig angrenzenden Wandflächen fortgesetzt werden konnten. Den gegenständlichen Inhalt lieferte die Geschichte des im 16. Jahrhundert ausgestorbenen Hennebergischen Hauses. Für das eine der großen Bilder wählte der Künstler, indem er nach mittelalterlicher Art verschiedene Darstellungen auf einem Bilde vereinigte, die Vermählung des Grafen Wilhelm III. von Henneberg mit Margaretha von Braunschweig, und die Überführung der jungen Gräfin nach ihrem neuen Heim, dem Schlosse Mainberg (Abb. 28). Von den beiden Vorgängen nimmt der erstere, links befindliche, den kleineren Raum ein (Abb. S. 29). Der Ort der Begebenheit ist angedeutet durch den Dom von Braunschweig und den dortigen Altmarkt-Brunnen. Als handelnde Personen erblickt man das in herzlicher Unterredung

begriffene Brautpaar; ein paar kleine Mädchen bringen Blumen, die auch in zwei am Boden aufgestellten Krügen blühen; vor der Tür des Domes steht eine Gruppe von Edlen. Die folgende Szene setzt sich von der ersteren dadurch ab, daß die Personen jenem Vorgange den Rücken kehren; auch durch die andere Behandlung des Bodens, der reich mit Wiesenblumen bewachsen, bei der Hochzeitsszene mit einem roten Teppich belegt ist. Die Scheidung wird noch etwas kräftiger durch das zwischen beiden Gruppen eingeschaltete welfische Wappen, sowie durch die kräftigen Vertikallinien von drei Frauen, die mit Blumen in den Händen von dem auf stattlichen Rossen reitenden gräflichen Paare Abschied nehmen. Weiterhin deutet der hennebergische Grenzstein die erreichte neue Heimat an. Den Hintergrund erfüllen begleitende reisige Scharen mit flatternden Fahnen. Der Herrschaft nähert sich ein das freudig bewegte Volk andeutender Knabe mit Blumen in den Händen. Am Wege sitzt ein Minnesänger mit der Harfe. Den Abschluß rechts bildet (als kompositionell wohl erwogener Gegensatz gegen die Domarchitektur) das Schloß Mainberg mit seinen drei Giebeln. Ein abgestorbener Baum ganz rechts deutet auf das baldige Erlöschen dieser Hennebergischen Linie. Die ganze Malerei ist 5,70 m lang, bei einer Höhe von 1,69 m. Die letztere bleibt die gleiche bei der linksangrenzenden ritterlichen Einzelgestalt des Grafen Berthold von Henneberg. Er ist es, der 1305 das Schloß in den Besitz dieser Familie gebracht hat. Prächtig hebt sich seine Erscheinung im Panzergewande mit Schwert und Schild von dem einfach getönten Hintergrunde ab, der mit drei gotischen Giebeln überdeckt ist. Das Bild ist 0,73 m breit. — Das zweite große Hauptgemälde (4,20 m lang) erinnert an die Bestürmung des Schlosses 1525 (Abb. S. 30). Eingeleitet wird die Darstellung auf der benachbarten Wand durch die Gruppe einer bei einem Bildstocke mit ihren Kindern betrübt dasitzenden armen Frau. Gleich daneben beginnt das Getümmel der Bauern, die lärmend mit ihren Waffen, samt einer großen Kanone und einer »Fryheit«-Fahne herandringen, angefeuert durch die Zurufe ihres Führers Hannes Schnabel, der die Bundschuh-Fahne trägt, und aufgereizt durch den Fanatismus eines wüsten alten Weibes, das von zwei halbverhungerten Hunden begleitet ist. Im Hintergrunde rechts sieht man die Erstürmung des bereits brennenden Schlosses. — Mit diesem Bilde nicht zusammenhängend, dagegen dem des Ritters Berthold in Größe und kompositioneller Behandlung entsprechend, zeigt die rechts-

M. SCHIESTL HL. URSULA UND HILDEGARD
Altarflügel in St. Elisabeth zu Bonn. — Text S. 25

MATTHÄUS SCHIESTL — EINZUG DES GRAFEN WILHELM III. VON HENNEBERG MIT SEINER GEMAHLIN

Wandgemälde in Schloß Mainberg. — Text S. 26 und 27

MATTHÄUS SCHIESTL — GRÜSSENDER KNABE UND MINNESÄNGER

Teil von obigem Bilde

MATTHÄUS SCHIESTL

AUS DEM HOCHZEITSZUGE DES GRAFEN WILHELM III. VON HENNEBERG

Wandgemälde in Schloß Mainberg. Vgl. Abb. S. 28. — Text S. 27

MATTHÄUS SCHIESTL

Wandgemälde in Schloß Mainberg. — Text S. 27

EINNAHME VON SCHLOSS MAINBERG IM BAUERNKRIEG 1525

anstoßende Wandfläche die Einzelfigur des zu den Hennebergern gehörigen Konrad von Megenberg, eines Gelehrten, der eine deutsche Naturkunde geschrieben hat. Er lebte von 1305 — 1370. Sein Wappen steht neben ihm. — Eine reizvolle Gruppe schuf der Künstler zum Schmucke einer kleineren Wandfläche: er zeigt uns den Minnesänger Otto von Bodenlaube mit seiner Gemahlin Beatrix von Courtenay, neben ihnen ihre Wappen. Beide sitzen mitsammen in einem Garten, sie begleitet mit den Klängen ihrer Laute das Lied, das er soeben erdacht und aufgeschrieben hat. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt. — Die Flächen der Fensterwand und des Erkers sind mit zierlichen Ranken geschmückt, zwischen denen lustige Knäblein ihr Wesen treiben. — In einem andern Raume des Schlosses zierte Schiestl 1918 die Flächen des Aufzuges mit Malereien. — Auf der einen Seite (welche die Tür enthält) schuf er die mächtige Gestalt des Schutzherrn der Winzer, St. Kilian (Abb. S. 26). Der Heilige steht in prachtvoll gemusterter bischöflicher Gewandung aufrecht, geradeaus blickend, neben ihm in kleiner Gestalt kniet ein Winzer. Die andere Seite zeigt die Stadt und das Schloß von Würzburg nach einer alten Abbildung (Abb. S. 31). Beischriften dienen allen Bildern zur Erläuterung. Die Farben sind kräftig, dabei von vornehmer Harmonie. Innige deutsche — recht Schiestlsche — Stimmung erfüllt die Werke, deren Wirkung im Raume eine überaus günstige ist.

Diese Stimmung erklingt in allen Tönen, die uns bei diesem Meister lieb und vertraut sind. Familienglück, Kinderfreude, Schlichtheit und Wärme der Volkesseele, Romantik des Mittelalters, Begeisterung über die Schönheit der deutschen

Heimat, Klarheit und Hoheit religiösen Gefühles — das alles findet sich hier in einer großartigen Harmonie zusammen. Neu ist die Leidenschaft, die sich in der Schilderung des Bauernaufstandes kundgibt. Aus der Stärke sozialen Empfindens, das aus so vielen Schiestlschen Werken zu uns spricht, hervorgegangen, zeigt diese Darstellung die verderblichen Folgen der Volksverführung. Das jahrelang vor der Revolution entstandene Bild führt jetzt die Sprache einer politischen Betrachtung und Mahnung.

Ungewollt, denn dergleichen lag und liegt unserem Künstler fern. Sein soziales Empfinden zeigt sich stets im Ausdrucke reinen, innigen Mitgefühls, hat nichts im Sinne von Klassen- und Massenhaß, steigt über das Einzelne zum Allgemein-Menschlichen empor. Am stärksten spricht sich dieser Zug Schiestlschen Seelenlebens in seinen Bildern vom Tode aus. Sie sind häufig bei ihm, in Malereien und Zeichnungen behandelt er das uralte Thema, das schon Künstlern des Altertums, weit mehr noch des Mittelalters Anregung zu ergreifenden Werken gegeben hat. Schlicht und volkstümlich ist die Sprache Schiestls, weit entfernt von allen Gesuchtheiten, mit denen gerade auch bei diesem Gegenstande modernste Künstler über ihre innere Kälte und Leere hinwegzutäuschen suchen.

Diese aus tiefstem Gemüte kommende Unbefangenheit gehört zu den schönsten Zügen der Schiestlschen Kunst, schafft ihr dauernde echte Wirkung und wird ihm einen Ehrenplatz im Herzen des deutschen Volkes sichern, wenn ihn dieses erst besser, allgemeiner kennen wird. Darin fehlt es leider immer noch sehr, schon im Süden, geschweige im Norden. Und doch ist es nur wenigen gegeben, so mit dem Volke zu fühlen, so von Natur dessen Sprache zu reden. Die Schlichtheit und Echtheit der tirolischen Art verleugnet sich nicht.

Was Schiestl malt, das hat er innerlich erlebt, und so wird es uns wiederum ein Erlebnis, das zu begreifen und zu beherzigen es keinerlei wissenschaftlichen oder sonstigen gelehrten Apparates bedarf. Nicht »als müßte es so sein«, sondern weil es für ihn gar nicht anders sein kann, überträgt Schiestl auch die Vorgänge der heiligen Geschichte in deutsches Leben und deutsche Umgebung. Um der hl. Jungfrau die Verkündigung zu bringen, schaut der Erzengel Gabriel durchs Fenster des Alpenhauses in die schlichte Stube herein, woselbst Maria neben dem großen Ofen in ihrem Gebetbuche liest. Es ist des Künstlers eigenes Zimmer in seinem Hause zu Greideregg hoch oben im Zillertale. Um das neugeborene Jesuskindlein anzubeten, wandern die Hirten des Zillertales in der Winternacht über verschneite Bergwege zu dem einsamen Stadel, aus dessen offener Tür ihnen der Glanz des himmlischen Wunders entgegenstrahlt (Abb. S. 39). Nicht schöner, nicht einfacher kann die der Menschheit aller Länder und Zeiten zuteil gewordene Gnade in Bildern gepriesen werden.

Unermüdlich ist Matthäus Schiestl, das Ereignis der Menschwerdung Christi zu preisen;

MATTHÄUS SCHIESTL. WÜRZBURG

Wandgemälde auf Schloß Mainberg. — Text S. 30

MATTHÄUS SCHIESTL — DIE GEBURT CHRISTI

Gemälde. — Text S. 34

MATTHÄUS SCHIESTL — DIE HL. DREI KONIGE

Gemälde. — Text S. 34

immer neue, in ihrer Anspruchslosigkeit so feine und geistreiche Züge weiß er dafür zu finden. Auch zu seinen neuesten Werken gehören mehrere Bilder dieses Inhaltes. Außer der »Verkündigung auf Greideregg« schuf er noch eine zweite, bei der er den Vorgang in den mit herrlichen Lilien gezierten Garten eines Bauernhäusleins verlegt; eine liebliche Hügellandschaft bildet den Hintergrund (Abb. S. 35). Herzlich hat der Engel der hl. Jungfrau die Rechte zum Gruße gereicht, während er unter beredter Haltung der Linken ihr das Wunder verkündet. Traumverlorenen Blickes sucht sie vergeblich es zu ergründen, aber Glaube und Vertrauen helfen ihr. Von den zwei neueren Darstellungen der »Heiligen Nacht« entzückt besonders die mit der Hausruine durch ihren stillen Reichtum an feinsinnigen, zart empfundenen Einzelheiten (Abb. S. 32 u. 38). Schlicht und groß in ihrer Verinnerlichung, ihrem Vermeiden alles äußeren Prunkes ist unsere »Anbetung der Könige«, der die so unendlich bescheidenen ruhigen Flächen der Dorfhäuser im Hintergrunde etwas geradezu Erhabenes verleihen (Abb. S. 33).

MATTHÄUS SCHIESTL FRA ANGELICO

Gemälde. — Text oben

Ein kindlich gebliebenes Gemüt gehört dazu, bei aller Kunst solcher Auffassung Raum zu geben. Auch nur ein solches, das gleich dem des Volkes mit den Heiligen in nahem, freundschaftlichem Verhältnisse steht, war imstande, ein Bild zu schaffen, wie Schiestls »Legende«, wo die in der Kirche von ihrem Postamente herabgestiegene Muttergottes ihr Kind auf der Wiese mit Blumen spielen läßt. So unbefangen empfindet Schiestl auch bei anderen Dingen — macht z. B. aus dem italienischen Fra Angelico einen schlichten deutschen Klosterbruder, dem ein ganz und gar nicht italienischer, sondern echt deutscher Engel Pinsel und Palette zum löblichen Werke überreicht (Abb. unten).

Beispiele wahrer Kunst für das Volk im besten modernen Sinne. Zart und herb, kindlich und männlich zugleich, gemalte Lieder, die in Worte gefaßt, von Tönen getragen, treueste, schönste Volkslieder sein würden. Deutsche Volkesseele, reinstes Deutschtum in Bildern. Schiestl sollte sich auch mehr als bisher mit dem deutschen Märchen beschäftigen; er wäre der Zauberer, der uns jene Welt neu erschließen könnte.

Ist dies seiner Kunst doch mit dem Reiche der Romantik gelungen. Hat er uns doch im Bilde gezeigt, wie Novalis in seiner Dichtung, daß es kindlichem Sinne gelingt, die blaue Blume zu finden (Abb. S. 43). Sie eröffnet den Eingang zu den Bezirken der holden Unwirklichkeit, die so durch und durch deutsch ist und mild schimmerndes mittelalterliches Gewand trägt. Daher bei Schiestl die Vorliebe für mittelalterliche Bauwerke, stolze gotische Kathedralen, kleine Städte, die, von der Zeit vergessen, in unversehrter Schönheit noch heute ein träumerisches Dasein führen, für liebe, uralte Kirchlein in Dorf und Wald. Die Menschen, die in dieser Umgebung leben, sind bisweilen mittelalterliche Gestalten, wie z. B. auf dem Bilde »Die Wallfahrer« (Abb. S. 25). Aber eigentlich sind sie es nur dem Gewande nach. Etwas anderes ist es natürlich bei Bildern, wie den Mainberger Malereien, wo das historische Moment den Ausschlag gibt.

Aber sonst sind die Schiestlschen Menschen zeitlos. Niemals sind sie bloße Zutat zur Landschaft, sondern gewissermaßen die menschgewordene Seele der Natur. Oder die Verkörperung des Einflusses, den die Natur auf das Seelenleben des Menschen übt. Stille Freude und Versonnenheit deutscher Wanderschaft; Zwiegespräch zwischen Kind und Vöglein in Unschuld und natürlicher Ursprünglichkeit, die ihr Widerbild findet in der sanften

MATTHÄUS SCHIESTL MARIÄ VERKÜNDIGUNG

Gemälde. — Text S. 34

Schönheit einer frühlingsgrünen Hügellandschaft (Abb. S. 42); weltabgeschiedenes Bergleben in felsiger Juralandschaft, Haus, Land und Fels Stürmen preisgegeben (Abb. S. 40); durch den ernsten Anblick von Burgruinen erweckte Gedanken, die zwischen Gegenwart und Vorzeit die Brücke bedeutungsvoller Lehre und Mahnung bauen; in Feengestalt die geheimnisvolle Schönheit der Alpennatur, von den Menschen ehrfurchtsvoll und staunend verehrt; aber auch der schweigende Schrecken toddrohender Bergeinsamkeit, welcher der Wanderer eiligen Schrittes zu entrinnen sich müht (Abb. S. 41). So charakterisiert das Wesen der Landschaft und das des Menschen sich wechselseitig.

Man möchte sagen, daß die Charakterisierung der Schiestlschen Menschen vorzugsweise durch solche Zusammenstellungen, oder auch durch die geschilderten Vorgänge erreicht werde. Eine gewisse Typik der Gesichtszüge, namentlich bei den Frauen und den älteren Männern, scheint dieses Urteil unterstützen zu wollen. Und doch wäre es ganz verkehrt. Denn jeder dieser Menschen ist ein Individuum, seine Eigenart spricht sich auch in seinem Gesichte aufs klarste aus, und daß er in Antlitz und Gestalt manchmal eine Ähnlichkeit mit andern besitzt, das liegt eben in der Ähnlichkeit der inneren Art. Oder auch darin, daß es sich um dieselbe Person, um das gleiche künstlerische Ideal handelt, wie z. B. bei den zart mädchenhaften Marienfiguren mit der engelhaften Reinheit und Unschuld ihres Gesichtsausdruckes. Wo es Schiestl auf bestimmte Einzelcharakteristik ankommt, steht auch sie ihm zu Gebote. Darum gehört er zu unseren besten Bildnismalern (Abb. S. 44). Als solcher kopiert er nicht etwa nur die Gesichtszüge der betreffenden Persönlichkeit, noch weniger kennzeichnet

MATTHÄUS SCHIESTL DER SCHWERHÖRIGE

Gemälde. — Text unten

er deren Eigenart durch leere Äußerlichkeiten, oder gar, wie es jetzt so viele tun, durch gesucht nachlässige Haltung, sondern er erfaßt das innerlich Wesentliche des Charakters mit scharfem Blicke und steigert, ohne die urkundliche Genauigkeit zu schmälern, das Individuelle in ein höheres Allgemeines. So scharf ist die Charakterisierungskunst dieses Künstlers, daß er gelegentlich gar seinem Humor nachgibt und Bilder schafft, die so treffend in ihrer harmlosen Fröhlichkeit sind, daß der Beschauer unwillkürlich davon angesteckt wird. Ein prächtiges Stücklein solcher fein humoristischen Schilderung ist sein »Einsiedler«, der stillvergnügt mit einer geschenkt erhaltenen Statuette heimwärts trottet (Abb. S. 37), oder sein »Klosterbruder«, der dem schwerhörigen Alten in unbelauschter Einsamkeit eine Nachricht in die Ohren schreit (Abb. oben). Die Zeichenmappen des Künstlers enthalten noch manches dergleichen, das wohl einmal der Veröffentlichung wert wäre. Doering

MATTHÄUS SCHIESTL EINSIEDLER MIT GESCHENKTER STATUETTE

Gemälde. — Text S. 36

DAS GRABMAL DES BISCHOFS MAURICIO IM DOM ZU BURGOS — EINE SCHMELZARBEIT AUS LIMOGES

(Abb. S. 46 u. 47)

Wenn man auf der Hochebene Altkastiliens von Nordosten her dem Flüßchen Arlanzon sich nähert, dann taucht aus der ziemlich einförmigen Ebene zuerst der Schloßhügel der alten Hauptstadt Kastiliens, Burgos, auf, der die Trümmer des Grafensitzes trägt, und dann ragen westwärts sich anschließend, wie Baumgruppen auf ansteigendem Boden, die Fialen der Condestablekapelle empor, die an den Ostumgang des Domes angebaut ist, darauf das über der Vierung sich erhebende Oktogon mit seinen acht flankierenden Türmchen und zuletzt und am höchsten in die Lüfte ragend — dem deutschen Auge geläufig, in Spanien ein seltener Anblick — die durchbrochenen steinernen Helme der beiden Westtürme der Kathedrale selber. Und der Mann, der als erster den Gedanken und das Modell einer Domkirche im Stil von Mittelfrankreich auf den spanischen Boden verpflanzte und am 20. Juli 1221 den Grundstein dazu legte, Bischof

MATTHÄUS SCHIESTL HEILIGE NACHT
Gemälde. — Text S. 34

Mauricio von Burgos, † 1238, hat mitten auf dem freien Raum zwischen den Chorstuhlreihen im Hauptschiff sein Grab gefunden.

Auf einem ziemlich niedrigen Steinsarg in frühgotischen Formen mit wenig Dekoration ruht sein Reliefbild voll Würde und Ernst, als wenn er eben die Augen im Tode geschlossen hätte, eine stumme Predigt für jeden Beschauer. Das Grabmonument ist nach seinem Kunstwert so erhaben über die gleichzeitigen plastischen Denkmäler auf spanischem Boden und stilistisch und nach seiner technischen Seite so eigenartig, daß es eine eigene Besprechung verdient.

Die spanische Kunstliteratur hat es bis in die allerletzten Jahre herein versucht, das Reliefbild des toten Burgaleser Bischofs für eine kastilische Werkstätte anzufordern. Bei der Frage jedoch, wo denn ein annähernd ähnliches lebensvolles plastisches Gebilde gleichen Alters oder eine kleinere Arbeit als Vorläufer in Spanien zu finden sei, schweigt die ganze Welt der unzähligen skulpturalen Denkmäler und versiegt und versagt die reiche Quelle schriftlicher Urkunden. Während man auf der Halbinsel nach dem Meister sucht, redet die französische Kunstliteratur vielfach vom Grabmonument eines unbekannten Bischofs in der Kathedrale von Burgos, das aus einer Limusiner Werkstätte stammt, obschon neuere wie ältere Beschreibungen zurück bis Garcia y Garcias Führer durch Burgos (Guia de viagero en Burgos) vom Jahre 1867 und bis H. Florez, España sagrada, Band 26, vom Jahre 1771 das Denkmal im Chor immer als Grab Mauricios bezeichnen. Zudem hat es seinen Standort niemals geändert, auch nicht ums Jahr 1500, als Bischof Pascual von Fuensanta (1497 bis 1512) die Chorstühle aus dem Presbyterium in das Hauptschiff verlegte.[1]) Zur Verwechslung mit der Ruhestätte eines anderen Bischofs war somit gar keine Veranlassung gegeben.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen: das Monument des Mauricio ist aus der Hand eines Limusiner Künstlers hervorgegangen, der nicht bloß die Kunst des Glasschmelzes beherrschte, sondern auch Meißel und Schnitzmesser zu handhaben verstand, in der Treibarbeit ein Meister war und den bedeutendsten Skulptoren des 13. Jahrhunderts beigezählt werden muß. Die liegende Statue des Bischofs in einem Hochrelief, das der Rundplastik nahe kommt, ist von Holz geschnitzt und mit getriebenen, z. T. vergoldeten und emaillierten dünnen Kupferplatten, die durch kleine Nägel gehalten werden, überdeckt. Die Hände sind in Bronze gegossen. In der überlangen hageren Figur des Prälaten ist wohl ein auch in dortigen Miniaturen bemerkbarer Nachklang der byzantinischen Kunstrichtung des 12. Jahrhunderts mit den langgestreckten, kleinköpfigen Gestalten zu erkennen, wie sie durch die Handelsverbindung von Toulouse mit Venedig und dem Orient für den Südwesten Frankreichs vermittelt wurde, während in der Provence mit Arles als Mittelpunkt reiche Überreste klassischer Skulpturen mit der gedrungenen Körperbildung der römischen Kaiserzeit die Menschenfigur proportionierter gestalten lassen. Die Züge des scharfgeschnittenen Asketengesichtes mit den großen hervortretenden Augen, der leicht gekrümmten spitzen Nase, dem schmalen Mund und den dünnen Lippen, den Falten an der Stirne und den Wangen, die Ruhe und Sicherheit in der ganzen Formgebung lassen einen Realismus erkennen, der eine Modellierung nach einer Totenmaske und das Streben vermuten läßt, ein naturgetreues Porträt wiederzugeben. Die im Kreuzgang des Domes von Burgos befindliche stehende Figur Mauricios aus Stein, die dem Ende des 13. Jahrhunderts entstammt, zeigt

[1]) España sagrada, XXVI, 412.

MATTHÄUS SCHIESTL WEIHNACHT IM ZILLERTAL

Gemälde. — Text S. 31

wohl das vergeistigte Antlitz des Bischofs [1]); die Gestalt ist jedoch jugendlicher gedacht und in breiteren Formen modelliert und kann kaum mehr zum Vergleich auf Porträtähnlichkeit herangezogen werden. Die etwas schematisch geordneten Haare decken z. T. das übergroße Ohr. Die zu kurz geratenen Arme lassen die Haltung etwas steif erscheinen. Der Kopf ruht auf einem mit Rauten gemusterten Kissen, in deren Mitte abwechselnd blaue und weiße Kreuze in Grubenschmelz eingelassen sind.

Die Gestalt ist bekleidet mit den pontifikalen Gewändern, wie sie zum feierlichen Gottesdienst gefordert sind. Das Haupt ist bedeckt mit einer Mitra in der niedrigen, im 12. und 13. Jahrhundert üblichen Form, das ist mit Spitzen (Hörnern), deren Schrägseiten in einem

[1]) Abgebildet bei V. Carderera y Solano, Iconografía Española, I, Taf. 10.

MATTHÄUS SCHIESTL HAUS IM JURA

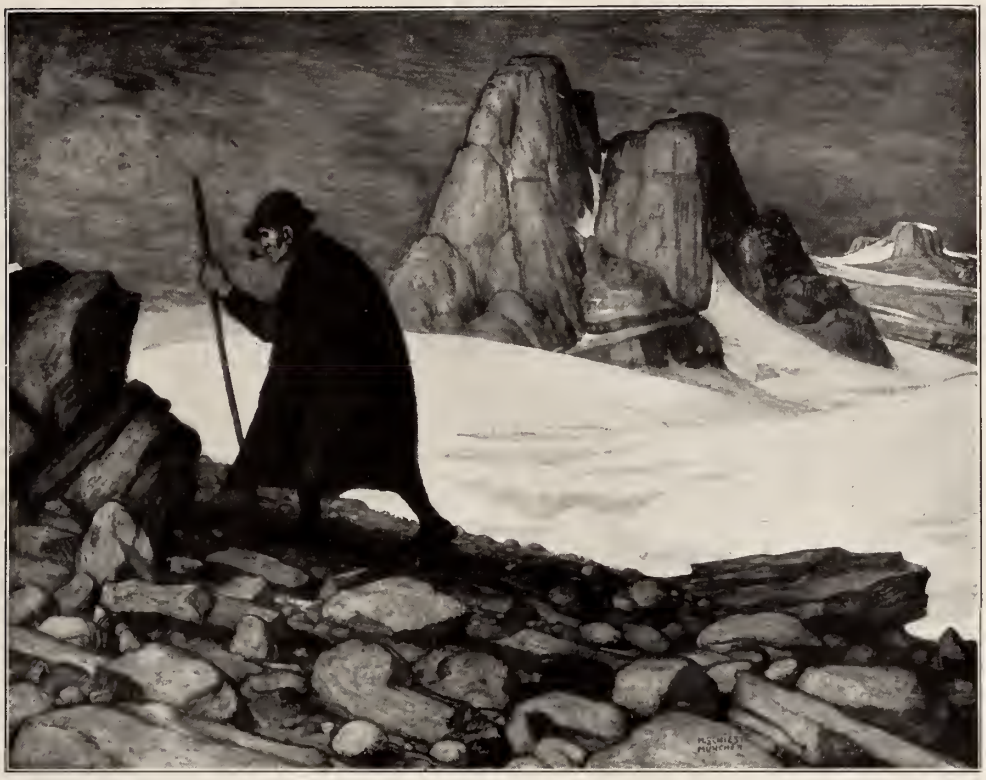
Text S. 35

rechten Winkel zusammenlaufen. Sie hat einen mit großen Edelsteinen besetzten Zierstreifen als Randbesatz. Die von den beiden Armen gehobene und zurückgestreifte Kasel in Glockenform wie auch Tunicella und Albe mit ihren tief geschnittenen, dem Fluß der Paramentstücke folgenden Falten zeigen den Künstler als einen Meister in der Behandlung der Gewänder. Und während die Rechte segnet, hält die Linke mit dem Manipel den jetzt verschwundenen Bischofsstab. Ein versteifter, aufrechtstehender gezierter Kragen, der sich an den Halsausschnitt der Kasel anfügt, ist im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich keine Seltenheit.[1]) Die liturgischen Handschuhe tragen ein Zierplättchen im Vierpaß. Ähnlich wie das Kissen trägt auch die Kasel und der Manipel eine Musterung von getriebenen Rhomben mit eingefügtem Lilienornament. Freilich ist von der ursprünglichen Farbenpracht wenig mehr vorhanden; nur mehr schwache Spuren der Emailzier und der Vergoldung sind geblieben; und von den imitierten Steinen am Halskragen und an der Bordüre der Tunicella wie an der Standplatte sind nur noch wenige onyxartige trübrote Glaspasten in ihren Kapseln geblieben. Die segnende Bronzehand mit ihren langgestreckten Fingern ruht trotz der rohen späteren Benagelung der Stulpen lose im morschen Holzkern. Beim Mangel eines schützenden Gitters sind solche Beschädigungen leicht erklärlich.

Die Charakterisierung der ruhenden Figur, Verkürzung und Versteifung der Arme, die einfache Musterung der festlichen Gewänder, Form der Mitra und die unarchitektonische Gestaltung der Fußplatten legen die Annahme nahe, daß das Grabmal bald nach dem Tode des Kirchenfürsten, etwa um 1240, hergestellt wurde. Der Steinsarg in seiner exakten Ausführung und guten Erhaltung wird wohl der neueren Zeit entstammen.

Unter den mit Schmelzarbeit dekorierten Grabdenkmälern, die aus Limoges hervorgingen, gehören die flache Platte mit dem in Grubenemail hergestellten Bild des Grafen Gottfried Plantagenet im Museum in Mans und die Stücke mit dem Bild des Bischofs Eulger von Angers dem 12. Jahrhundert an. Sie tragen kein Relief; es ist nur das Bild der Personen in buntem Email auf gemustertem Grund wiedergegeben. In der nachfolgenden Zeit scheint der Wetteifer mit den im deutschen Norden, in der Magdeburger Gießhütte, zu Ende des 12. Jahrhunderts er-

[1]) Vgl. Rohault de Fleury, La Messe VII, pl. DXCIV, DXCVI, DXCVIII.



MATTHÄUS SCHIESTL ALPENWANDERER

Text S. 35

stehenden Bronzeepitaphien mit der Relieffigur des Verstorbenen auch in Frankreich das Verlangen nach einer körperhaften, in Metall hergestellten Gestalt auf den Grabmonumenten erweckt zu haben. Jedenfalls gingen die in der Fabrikation von kirchlichen Metallgeräten erfahrenen Limusiner Werkmeister zu Beginn des 13. Jahrhunderts daran, in ihrer gewohnten Technik, Metallplatten über Figuren von Holz zu legen, Grabmonumente auszustatten. Von den bis zu 60 cm hohen mit Silber- oder Kupferblech überzogenen Limusiner Madonnen aus Holz war nur ein Schritt bis zu den lebensgroßen Liegefiguren auf den Sarkophagen berühmter Männer. Äbten, Bischöfen, fürstlichen Persönlichkeiten, Königskindern, wie der Blanka, † 1243, und dem Johann, † 1248, zwei Nachkommen des hl. Ludwig von Frankreich, und Rittern errichtete man Tumben mit dem Reliefbild in der Standestracht in reicher Vergoldung und von gleißendem farbigem Glasschmelz umgeben.[1]) Bis in das 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts hinein sind Bestellungen solcher Monumente der Metallplastik in Limoges urkundlich nachgewiesen und bis in die Kathedralen Englands fanden solche Grabmäler aus der kunstgewerblichen Zentrale Südfrankreichs ihren Weg.

Allerdings haben die Stürme der Revolution von diesen glanzvollen Monumenten der hohen plastischen Kunst innerhalb der Grenzen Frankreichs wenig übrig gelassen. Außer dem Grabmal des 1296 verstorbenen Wilhelm von Valence, Grafen von Pembroke in der Abteikirche von Westminster in London und der Tumba des Mauricio in Burgos, ist heute noch vorhanden die Figur der Blanche von Champagne und eine männliche Maske als Überrest eines Denkmals im Louvre-Museum in Paris, während die zugehörige Frauenmaske im Museum Saint-Jean zu Angers einen Platz gefunden hat; ferner bewahrt die Kirche von Saint-Denis die Grabreliefs der beiden Kinder Ludwigs des Heiligen, wenn auch in stark beschädigtem Zustand. In welchem Umfang die Männer der Revolution an mittelalterlichen Schmelzarbeiten ihre Zerstörungen anrichteten, davon nur ein Beispiel. In Limoges selbst verkaufte 1791 ein Gelbgießer Coutrand 46 Zentner alten Kupfers, herrührend von dem Emailaltar des Klosters Grandmont, einem Hauptsitz der Limusiner Kunst; die Glasschichte hatte er abgeschlagen. Ein Genosse desselben schmolz 4 Zentner dünnen Kupferbleches ein, nachdem der bunte Schmelz

[1]) E. Rupin, L'oeuvre de Limoges, I. 158 ff.

MATTHÄUS SCHIESTL HÜGELLANDSCHAFT

Text S. 35

entfernt war. Welche Mengen von Emailgeräten setzen diese Kupfermassen voraus, da nur dünn geschlagenes Blech zur Schmelzarbeit verwendbar ist? Wenn die schlechten Abbildungen in Rupins Werk (S. 160, 166, 168) einen Schluß auf den Kunstwert der noch vorhandenen emaillierten Grabmäler gestatten, dann ist ohne Zweifel das Monument Mauricios weitaus an die erste Stelle zu setzen.

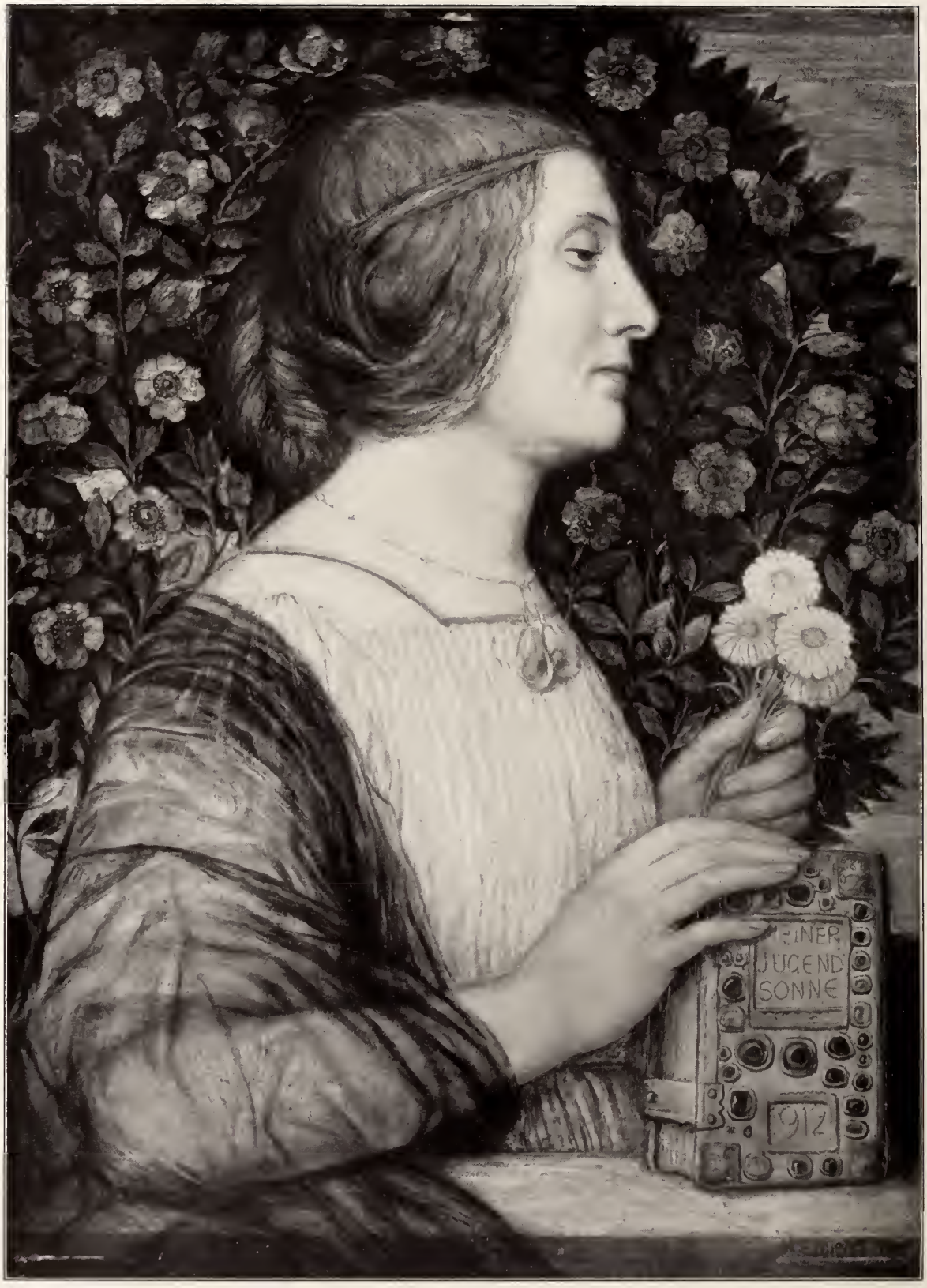
Daß man sich zur Herstellung eines emaillierten Grabmals für den Kirchenfürsten an einen Limusiner Meister und nicht an einen spanischen Künstler wandte, erscheint nicht verwunderlich. Es fehlt auf der Pyrenäischen Halbinsel seit Beginn des 10. Jahrhunderts nicht an sicheren Nachweisen, daß der Glasschmelz auf Gold geübt wurde. Das in der Camara santa in Oviedo heute noch verehrte Vortragskreuz des königlichen Westgotensprößlings Pelagius, der um 703 als der erste nach der Überflutung Spaniens durch arabische Armeen die zersprengten Goten sammelte und mit diesem Kreuz aus Eichenholz als Kriegsstandarte die Wiedereroberung Spaniens begann, hatte Alfons III., der Große, laut Inschrift im Jahre 908 auf dem Schloß in Gauzon am Biskayischen Meerbusen mit Gold beschlagen und reich mit Filigran und Edelsteinen besetzen lassen. Es trägt grünes, rotes und blaues Email, z. T. in Kapseln eingelassen. Das zwei Jahre später gefertigte, in Gold montierte Achatkästchen des Fruela und seiner Gattin Nunilo Scemena in der gleichen Schatzkammer des Domes in Oviedo hat Schmelzschmuck in allen Farben. Ein emailliertes Reliquiarkästchen des 10. Jahrhunderts, ehedem im Besitz des Klosters San Pedro de Rodas, beschreibt der Archäologe Fidel Fita.[1]) Die rohe Zeichnung der daran befindlichen Christus- und Engelfiguren läßt auf eine noch frühere Entstehung schließen. Aus den Schmelzarbeiten des 11. Jahrhunderts, wie dem Evangeliardeckel der Königin Felicia

[1]) Boletin de la real academia de la historia, XLVI (1905), 171.

MATTHÄUS SCHIESTL

Text S 34

DIE BLAUE BLUME



MATTHÄUS SCHIESTL BILDNIS

Text S. 35

(† 1085), aufbewahrt in der Kathedrale von Jaca, aus einer Reihe von Vortragskreuzen und anderen Kirchengeräten ragt noch heraus ein verschwundenes Goldfrontale für den Hochaltar der 1052 gegründeten Klosterkirche von Najera[1]); es enthielt 23 große Schmelzbilder und nennt uns den Namen des Künstlers Almanius, der auf deutsche Herkunft schließen läßt. Auf dem im Dom von Gerona bewahrten Teil des goldenen Antependiums der Gräfin Gisla vom Jahre 1038 sieht man das Bild der Stifterin auf grünem Emailgrund. Bei der Uberführung der Reliquen des heiligen Isidor aus dem Gebiete der Mauren nach Leon schenkt König Ferdinand und seine Gemahlin Sancia 1063 an die dortige Johanneskirche außer Elfenbeingeräten ein Frontale, eine Hängekrone, ein Prozessionskreuz und einen Kelch mit Patene, alles von reinem Gold, geziert mit Edelsteinen und Schmelzwerk (olovitreum). Von der großen Schenkung sind nur einige Elfenbeinstücke auf uns gekommen. Von anderen goldenen Altarverkleidungen dieses Jahrhunderts, wie jenen in Santiago de Compostella und Barcelona wird ein Emailschmuck nicht erwähnt.

Im 12. Jahrhundert hatte Santiago in der Goldschmiede- und Schmelzkunst die Führung übernommen. Von den Reliquiaren, die unter dem hochstrebenden Erzbischof Gelmirez um 1120 für die dortige Jakobuskirche gefertigt wurden, waren drei mit Schmelzwerk ausgestattet. Ambrosio de Morales, vom König Philipp II. in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts zur Sammlung von Reliquien für die neuerbaute Escorialkirche ausgesendet, sah diese emaillierten Kästen noch an Ort und Stelle und beschreibt sie ziemlich genau. Außer den in Kirchen und Museen heute noch verwahrten, sehr zahlreichen Schmelzarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts, deren Aufzählung zu weit führen würde, wird uns eine Reihe von Esmaltadores genannt, deren Namen zweifellos auf spanische Herkunft schließen lassen. Es arbeiteten zum Teil noch im 12. Jahrhundert ein Arias Perez, ein Pedro Martinez, Fernan Perez und ein Pedro Pelaez in Santiago, ein Juan Perez um 1262, ein Pablo von Mondova um 1283 und Juan Domingo und Dominus Arias in Burgos und in Valladolid ein Juan Yañez und Bartolomé Rinalt. Freilich konnten die spanischen Schmelzwerke mit ihrem Edelsteinbesatz, dem sparsam aufgetragenen Emailschmuck und ihren unbeholfenen figürlichen Zeichnungen mit den Arbeiten von Limoges und ihrem in neuem Stil die ganze Fläche übermalenden Dekor nicht in Konkurrenz treten. Dem nach Farbe dürstenden Geschmack der romanischen Periode kam die Limusiner Art offenbar mehr entgegen. Und so wandert aus dem Kunstzentrum Aquitaniens, das schon vor 1200 zum Export gerüstet war, eine Reihe bis heute erhaltener Kirchengeräte über die Pyrenäenmauer, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein schmaldierter Retablo auf die luftige Wallfahrtskirche von San Miguel in Excelsis in Navarra, in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts ein Retablo mit Antependium in das Kloster Silos bei Burgos — das Antependium ist jetzt im Museum von Burgos untergebracht —, und um die gleiche Zeit in die Kathedrale von Orense ein Frontale, von dem noch 12 Platten vorhanden sind. Außer diesen Altarteilen verwahrt Salamanca als Limusiner Arbeiten die hochverehrte Madoña de la Vega und das »Kreuz des Cid«, während eine Reihe von Reliquienkästchen in Huesca, im Escorial, in Madrid und anderen Orten Spaniens sich finden.

Und nun zur Frage: Wie mag Mauricio zu der Idee gekommen sein, in der Hauptstadt Altkastiliens einen Dom im Kathedral-Stil nicht des französischen Südens, wie man vermuten möchte, sondern der Isle de France, sich zu erbauen, des Zentrums des französischen Königtums, wo das Wölbungssystem der Auvergne mit seinen zweigeschossigen Seitenschiffen und den mit Halbtonnen gewölbten Emporen mit dem ausgebildeten Kreuzgewölbe der Normandie zusammenstieß und so den gotischen Baustil schuf?

Wir wissen, in welch nahen Beziehungen der Bischof von Burgos zum jungen König Ferdinand III., dem Heiligen, und seiner Mutter Berenguela stand. Als Archidiakon an der Primatialkirche in Toledo war Mauricio 1213 abgerufen und zum Bischof der Hauptstadt Kastiliens ernannt worden. »In jener Zeit« erzählt der Chronist Lukas von Tuy, »wurde der katholische Glaube in Spanien erhöht und trotz der vielen Kriege, mit denen man das Königreich Leon bedrohte, wurden doch die Kirchen derart mit königlichen Geschenken überhäuft, daß man die alten, mit großen Kosten erbauten Gotteshäuser abbrach, und viel vornehmere und schönere im ganzen Königreich Leon erbaute«.[1]) Das von Leon Gesagte galt ebenso von Kastilien. Die Söhne des hl. Bernhard, die Zisterzienser, seit 1131 in die spani-

[1]) Yepes A. Coronica general del orden de san Benito Valladolid 1617, VI. fol. 125.

[1]) España sagrada, XXXIV, 213.

DAS GRABMAL DES BISCHOFS MAURICIO IM DOM ZU BURGOS. — *Text S. 37–48*

schen Länder gerufen, hatten mit ihren Äbten an der Spitze, die häufig französischer Herkunft waren, bisher unerhörte Größendimensionen ihren neuen Kirchenbauten zugrunde gelegt. Die Ruinen von Veruela im Aragonischen, die Klosterkirchen von Val-de-Dios in Asturien, Santas Creus und Poblet in Katalonien und vielleicht die größte unter allen, jene von Fitero in Navarra, mit den Ausmaßen einer Kathedrale, beweisen es. Vor den Toren der Stadt Burgos selbst erhob sich in Las Huelgas ein Zisterzienserbau. So mag dem Bischof von Burgos seine 1096 konsekrierte alte Domkirche zu enge geworden sein. Die weiten und helleren Räume der neu erstehenden Klosterkirchen mögen in ihm den Wunsch nach einer größeren Episkopalkirche erregt haben.

Da kam noch hinzu, daß Mauricio mit dem Abte Pedro von Arlanza, Rodrigo, dem Zisterzienserabt von Rioseco und dem Johanniterprior Pedro Ende Mai des Jahres 1219 von Berenguela nach Deutschland gesandt wurde, um für den jungen König Ferdinand bei Kaiser Friedrich II. um die Hand der Beatrix, der jüngsten Tochter König Philipps von Schwaben, anzuhalten. Der Ruf von den Tugenden und Geistesgaben der staufischen Prinzessin war bis nach Spanien gedrungen. In Hagenau im Elsaß wurde der Heiratsvertrag nach langen Verhandlungen abgeschlossen. Wir kennen den Weg nicht genau, auf dem die Reisegesellschaft mit der königlichen Braut heimwärtszog. Sicher ist nur, daß sie am Königshof in Paris aufs ehrenvollste empfangen, mit Festlichkeiten geehrt wurde und vom König Philipp August ein Geleite bis zur Grenze Spaniens erhielt. Am 25. November konnte Ferdinand die Enkelin Barbarossas vor Burgos begrüßen und am 30. November nahm Mauricio in seiner Domkirche unter großem Gepränge die Trauung vor.

Ist es nicht mehr als wahrscheinlich, daß der Kirchenfürst von Burgos gerade von dieser Reise den Plan an eine Kathedrale in der

VOM GRABMAL DES BISCHOFS MAURICIO IM DOM ZU BURGOS
Text S. 37—48. — Vgl. Abb. S. 46

Größe und im Stil Mittelfrankreichs mit in die sonnige Heimat brachte? Konnte ihm die Bewegung entgangen sein, die damals die Städte Frankreichs ergriffen hatte? Die Schilderungen von den fast fertigen Kathedralen in Soissons, Noyon, Laon, von der 1212 begonnenen neuen Krönungskirche der französischen Könige in Reims, sollte er sie nicht vernommen haben? Noch mehr muß die Notre-Dame-Kirche in Paris, von der namhafte Teile damals fertig standen, ihn ergriffen und gedrängt haben einen gleichen Prachtbau in der Heimat zu schaffen. So glaubt sich der Wanderer in eine Kathedrale von Mittelfrankreich versetzt, wenn er den Dom von Burgos betritt. Nur wenn die Lichtfülle des Vierungsturmes, in Spanien crucero genannt, auf ihn herunterströmt, dann fühlt er spanischen Boden unter den Füßen und spanische Eigenart, denn die Hervorhebung des Kreuzungsquadrates zwischen Lang- und Querschiff mit eigenen Turm, konnten die spanischen Werkmeister auch in der Gotik nicht vergessen.

Der Feuerbrand der Begeisterung für neue Dome in der Art des opus francigenum griff rasch und weit um sich. Auf die Grundsteinlegung in Burgos folgte 1226 jene für die Primatialkirche in Toledo; in Leon war der Bau schon 1199 begonnen worden; er ruhte aber ein halbes Jahrhundert, erst 1252 wurde die Bauhütte wieder eröffnet. Und wie die Kirche Mauricios bleiben auch die Kathedralen von Orense und von Burgo de Osma unzertrennbar mit dem Namen des heiligen Ferdinand verbunden. Französische Werkmeister lieferten ohne Zweifel die ersten Pläne.

Auf der gleichen Reise, auf der der Bischof von Burgos zum Bau einer französischen Kathedrale kam, wird er auch zu dem Wunsch nach einem bunt emaillierten Grabmal geführt worden sein. In der Kirche von Notre-Dame in Paris, deren Chor 1177 bereits bis zur Gewölbehöhe emporgestiegen war, — der Hochaltar war 1182 konsekriert worden[1]) — hatte man dem 1208 verstorbenen Erzbischof von Paris, Odo von Sully, ein Grabmonument errichtet. Die auf einer Kupferplatte liegende Figur war nach Limusiner Art in Treibarbeit hergestellt, emailliert und vergoldet und von

[1]) Schnaase C., Geschichte der bildenden Künste, V, 55.

vier gleichfalls mit Kupfer umkleideten Säulen getragen[1]). Über dem Kopf des Bischofs hatte sich der Schmelzkünstler verewigt mit der Inschrift: Stephanus de Boisse me fecit. Das Denkmal Odos von Sully war eines der frühesten, vielleicht die erste Grabfigur in Relief, die aus einer Limusiner Werkstätte hervorging. Der Bischof von Burgos hat sicher das Monument des baufreudigen Oberhirten von Paris zu Gesicht bekommen und den Wunsch nach einem eben solchen Epitaph mitheimgenommen. Und so steht heute sein eigenes Denkmal als Unikum für ganz Spanien in der von ihm gegründeten Kathedrale. Ob der vorgenannte Stephan von Boisse oder ein anderer Limusiner Meister oder einer der kunstbeflissenen Mönche von Grandmont der Fertiger des Grabmals ist, wird wohl nie entschieden werden. Sicher aber ist, daß dieser mit seiner skulpturalen Kunst, der Zeit weit vorauseilend, ungleich höher steht als mit der manuellen Fertigkeit des Emaillierens, durch die Limoges über alle Kulturländer Europas hinaus berühmt geworden ist, und daß er es verdient, als ein Vorläufer in der schärfsten Charakterisierung des menschlichen Antlitzes an der Liegefigur Mauricios und als erster Vertreter einer Schule in jeder Kunstgeschichte einen Ehrenplatz einzunehmen.

K. Fastlinger

MICHELANGELO DER BESIEGTE

Als er sie fand, die gütig war und rein,
Verharschte seiner Seele offne Wunde,
Kein leeres Märchen war hinfort die Kunde
Von ew'ger Liebe ird'schem Widerschein.
Sie heilte ihn mit ihrer stillen Hand,
Sie nahm ihn mit auf der Entsagung Wege,
Und lehrte ihn die letzten, steilen Stege,
erschuf ihm neu sein Heim und Vaterland.
Da gab er der Bamherzigen zum Lohn
Seliger Gnade ihre milden Züge,
Daß sie des Mitleids heiße Bitte trüge
Vor den Verwerfer, ihren ew'gen Sohn[2]).

M. Herbert

DER SIEGER MICHELANGELO

Er stieg empor aus der Antike Schoß.
Ihm hielt die Heidenkunst den Sinn umsponnen;
Trank er auch tief aus dem Erlöserbronnen,
Ein innrer Zwiespalt ließ sein Herz nicht los.
Sohn zweier Zeiten schritt er durch die Welt
Doch ging zum Ganzen sein unrastig Streben:
Mit Riesenfäusten formte er sein Leben,
Bis er es nur auf seinen Gott gestellt.
O großer Kämpfer! Ungeheures Bild
Siegreichen Wollens! Lehre uns zu steigen
Zu deinen Höhn, wo aus den letzten Neigen
Des Bechers Stillung ew'gen Durstes quillt.

M. Herbert

DER TOD DES MICHELANGELO

Er redete nicht mehr. — Geheimnis tief
Lag über seiner letzten Stunden Qual, —
Es ward sein stolzes Antlitz matt und fahl
Von schwerer Müdigkeit, eh er entschlief.
Doch einmal wurde noch sein Auge klar,
Er hob mit starkem Willen sich empor
Zur Abschiedsrede! Leiht mir euer Ohr!
Sprach er leis flüsternd zu der Freunde Schar.
O wißt es! Auf der Brust sitzt mir die Reu,
Weil ich so schlecht befolgte ew'gen Rat,
Für meine Seele viel zu wenig tat.
Und untreu war der grenzenlosen Treu.
Ja, dieses schmerzt mich, daß mich der Befehl
Von hinnen ruft, da ich auf ew'ger Bahn
Die ersten Schritte strauchelnd nur getan.
Ja, dieses schmerzt mich in der tiefsten Seel!
Daß ich ein schwaches Stammeln nur begann
In meiner Kunst. Daß mir's im Tode tagt,
Wie ich die Anfangsworte bloß gesagt. —
So voll von Demut starb der größte Mann.

M. Herbert

DER KREMSER SCHMIDT

Der Kremser Schmidt! Ich stand im dunklen [Schiff,
Wo Bettler harrten lahm, gebeugt und blind.
Wo alte Weiblein, Gottes Ingesind,
Das letzte Stammeln brachten ihrem Herrn.
Da ragte hoch ein Altarblatt empor:
Am Kreuzesstamm sah ich den einzig Einen
Und ihm zu Füßen Magdalenens Weinen.
Ich hört' es in die Seele tief hinein.
Aus Düsternissen flammte ihr Gewand,
Türkisenblau. Es schimmerte ihr Haar,
Das goldgesträhnt und voller Lichter war.
Doch nebensächlich schien das Farbenfest.
Weil gar so bitter die Erlösernot,
Weil gar so wirklich dieser Büßerschmerz.
— Vor Jahren war's: doch nie verlor mein Herz
Das heilige Bild, die stille Meistertat.
O Unbekannter! Wüßt' ein Herz um dich,
Zu deinen Bildern müßte es wallfahren,
Die Kräfte Gottes neu zu offenbaren,
All deiner wundervollen Schönheit froh.[1])

M. Herbert.

[1]) Rupin E., l. c. 158 ff.

[2]) Die Mater Dei auf dem Jüngsten Gericht soll die Züge der Vittoria Colonna tragen.

[1]) Vgl. »Die chr. Kunst«, XV. Jg., S. 178.

FRANZ VETTIGER DER KÜNSTLER UND SEINE GEMAHLIN

Text S. 60

FRANZ VETTIGER (1846—1917)

Von Dr. AD. FÄH

(Abb. S. 49 bis 59)

Die schweizerische religiöse Malerei der letzten Jahrzehnte kennzeichnen zwei Meister: Paul Deschwanden und Franz Vettiger. Beide standen als Lehrer und Schüler, später als Freunde einander nahe. Denn, kaum der Schule entlassen, besuchte der junge Vettiger die Zeichnungsschule in Stans, an der Deschwanden zwar nicht Unterricht erteilte, wohl aber eine gewisse Oberleitung der begabteren Schüler stets innehatte.

In einer nur fragmentarisch erhaltenen Autobiographie skizziert Vettiger seinen Studiengang mit folgenden Worten: »Ich besuchte auch auf dessen (Deschwandens) Rat die Akademie in München (1861—63), wo ich neben den Bekannten: Oberländer, Haider, Defregger usw. nach Antiken zeichnete. Die mir von Stans her bekannten und befreundeten, früheren Schüler Deschwandens waren indes in Karlsruhe und bestimmten mich, dort die Malschule zu besuchen (1863—64). Dort befanden sich auch die später viel genannten H. Thoma, Fr. Keller, Balmer, Troxler, Kaiser, Stirnimann, Stäbli usw.« 1865 siedelte Vettiger für ein volles Jahr nach Stans über, wo er früher stets die Ferien zugebracht hatte, »meist im Atelier Deschwandens, der immer mit Arbeit überhäuft war«. Die erzielten Resultate scheinen

FRANZ VETTIGER DER HL. GEORG
Karton zu einem Bilde in Appenzell. — Text S. 50 und 51

ganz erfreuliche gewesen zu sein, nach der Bemerkung: »hatte mir seine technische Fertigkeit soweit angeeignet, daß ich einst während seiner Abwesenheit zwei Altarbilder mehr als er mir aufgetragen, ausgeführt hatte«.

Einen wichtigen Schritt kennzeichnen die folgenden Zeilen: »Das Jahr 66 widmete ich hauptsächlich Landschaftsstudien in Uznach und Weesen und den Winter brachte ich wieder in München zu, hauptsächlich mit Kopieren in der Alten Pinakothek. Im März 1868 trat ich den Weg über den Splügen nach Italien, dem Ziele und Sehnen aller Künstler, an.«

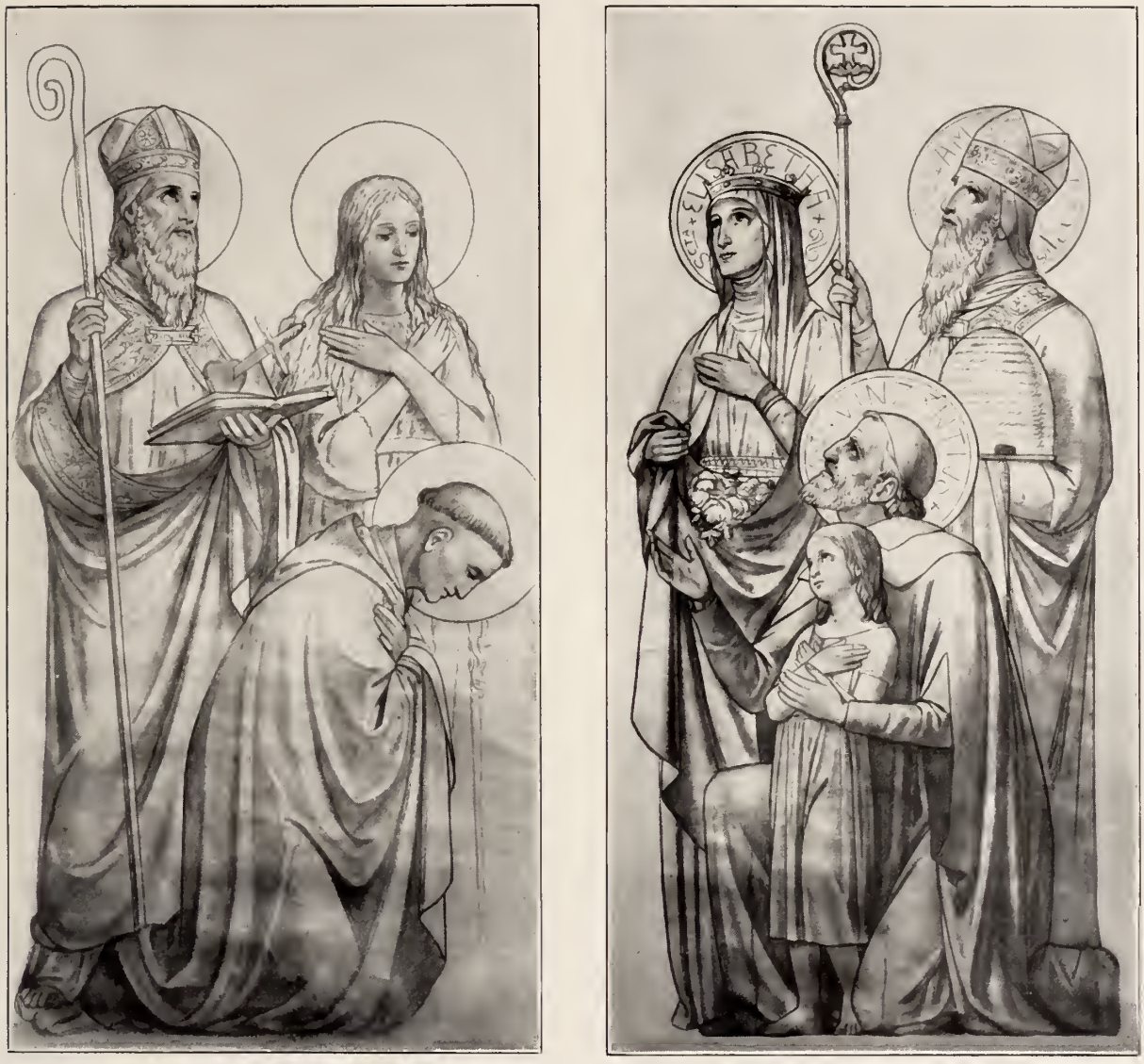
Das Studium der Denkmäler nahm den jungen Schweizer sehr in Anspruch, doch widmete er sich rasch wieder künstlerischer Tätigkeit. Sein Landsmann, Kunstmaler Wüger, hatte sich im Garten des Klosters S. Alfonso ein reizendes Künstler-Junggesellenheim geschaffen, in dem er ebenfalls Aufnahme fand und damit den Bestrebungen der späteren Beuroner Schule nähertrat. Er bekundete diesen gegenüber ein ganz außerordentliches Interesse.

1869 ist der junge Künstler bereits mit seinem ersten großen Auftrage beschäftigt. In sieben umfangreichen Bildern entwarf er Szenen aus dem Leben des hl. Johannes des Täufers für die Kirche von Alt-St.-Johann im Toggenburg. Gegen Ende des Jahres kehrte Vettiger wieder nach Rom zurück.

Das Jahr 1871 bildet einen Markstein im Leben des Künstlers. Er baute sich in Uznach, in seiner Heimatgemeinde, über der malerischen Linthebene, unfern den Ufern des Zürcher Sees, ein eigenes Atelier und blieb damit der heimatlichen Scholle erhalten. In Berta Marty, einer Tochter des Kt. Schwyz, fand er eine edle Gattin, die seiner künstlerischen Tätigkeit alles Verständnis entgegenbrachte. Für den nun ökonomisch auch unabhängigeren Mann öffneten sich mehr als vier Jahrzehnte einer glücklichen Wirksamkeit. Den Aufträgen vermochte der Künstler nie nachzukommen. In seinem Heime sah er seine Kinder heranblühen, später muntere Enkel, die stets neues Leben ins einsamer werdende Haus brachten.

Fassen wir die künstlerische Entwicklung unseres Meisters näher ins Auge. In den Skizzenbüchern und Kartons, in den letzteren wohl am deutlichsten, tritt uns das Streben des unermüdlich Tätigen entgegen. In kühn hingeworfenen Kohlenzeichnungen offenbart sich eine virtuose Beherrschung der Formen, die gründliche anatomische Studien voraussetzt. Für die 14 Nothelfer der Pfarrkirche in Appenzell sind eine Reihe vorzüglicher Kartons entstanden, eine Zierde des dortigen Kollegiums, dem sie abgetreten wurden. Die jugendliche Kraft des hl. Georg (Abb. oben) siegt mit treffsicherem Lanzenstoß über die aufbäumende Wut des Ungetüms, das verendend zurücksinkt. Körperliche Ermüdung äußert sich dort, wo die Riesenschultern zum

FRANZ VETTIGER HL. CHRISTOPHORUS
Karton zu einem Bilde in Appenzell. — Text S. 50 und 51



FRANZ VETTIGER, ZWEI GRUPPEN VON HEILIGEN
Kartons für Ingenbohl. — Text unten

Throne des Allerhöchsten werden (Abb. S. 50). Fest umfaßt die Hand den Baumstamm, der rechte Arm stemmt sich in die Seite, fragend blickt dennoch das Auge empor, um den Gegensatz zu lösen, zwischen dem Kinde und dessen in körperlicher Schwere sich äußernden göttlichen Majestät. Vielleicht am zartesten offenbart sich des Künstlers Individualität, wenn wir beobachten können, wie ein Glied gleichsam beseelt sich zeigt. Im Karton zum hl. Ägidius ist der Gegensatz zwischen der rein schematisch behandelten rechten Hand und der Linken, die den Pfeil möglichst leicht und leise der Wunde zu entziehen sucht, geradezu auffallend.

Während bisher die Einzelfigur maßgebend blieb, sehen wir in der Komposition, wie, nachdem die Grundzüge festgelegt sind, eine zartere Detaillierung sich geltend macht. Die Skizze nähert sich den Feinheiten der Drapierung und scheint bereits der künftigen Farbe die Pfade weisen zu wollen. Im religiösen Genre äußert sich die Brauchbarkeit einer sorgfältigen Zeichnung für die Zwecke der Stickerei. Wo die vorzeichnende und die ausführende Hand voneinander verschieden sind, kann nur eine erträgliche textile Übersetzung erwartet werden, wenn der Zeichner möglichst die Eigenart der Ausführung beobachtet. Die Vorzüglichkeit der Kartons tritt dort am deutlichsten zutage, wo der Künstler in der Durchführung jeder einzelnen Figur, in der Komposition der Gruppe so weit gegangen ist (Abb. oben), daß die Ausführung auf die Fläche eigentlich nur von sekundärer Bedeutung ist.

ALTARBILD
IN UZNACH

Text unten

FRANZ VETTIGER MADONNA AUF DEM THRON

In den bisherigen Werken tritt eine Seite der künstlerischen Eigenart Vettigers hervor. Die anatomischen Studien gehen allmählich in tüchtige Gedächtnisübungen über, die in den Draperien meist maßgebend blieben. Der Aufenthalt in Rom, selbst ein gewisses Nazarenertum äußert sich in der wohl abgewogenen Komposition, in der leisen Verschiedenheit symmetrischer Gruppen. Jener sinnige religiöse Zug, der sich in gläubigem Vertrauen, stiller Demut und wehmutsvoller Sehnsucht äußert, ist Deschwanden und Vettiger in gleicher Weise eigen. Er äußert sich bei letzterem mehr in der Zeichnung, bei jenem mehr in der Farbe.

In einzelnen Werken der Frühzeit macht sich die ernste, feierliche, monumentale Auffassung der Beuroner Schule geltend, mit deren Gründern Vettiger stets auf bestem Fuße stand. Er teilte ihren Idealismus, der sich in die Worte kleidete: »Ich hätte gewünscht, in der Komposition und Großartigkeit dem Giotto, in Anmut und Lieblichkeit dem Fra Angelico nahezukommen.« An Deschwanden ging die Photographie einer Auferstehung aus Vettigers Atelier ab. In einem offenen Freundeswort legte der Stanser Meister seine Ansicht nieder — Brief vom 26. Februar 1873: »Wohl ersieht man aus dem Ganzen den lobenswerten, frommen Ernst, der den Entwurf und die Ausführung leitete. Allein es atmet mehr die Strenge des Alten als die Gnade des Neuen Bundes.... Einen solchen Christus hätten die Jünger, trotz dem »Friede mit euch« nicht nahen dürfen..... Verstehe mich wohl, ich schätze und liebe und bewundere all die treuen und unvergeßlichen Freunde in ihrem nachahmungswürdigen, ernsten Streben, und ich verabscheue jenes süßliche, weiche, oft theatralische Wesen, das besonders früher mich anekelte. Allein geradezu zu Ihrem gedeihlichen Wirken wünsche ich, daß Sie die Klippen eines andern Extremes glücklich umschiffen, ... um vom Volke besser verstanden zu werden.«

Wie weit der Meister den Mahnungen seines Freundes nachgekommen, ersehen wir aus seinem Madonnenbilde für die Pfarrkirche in Uznach, das für die Entwicklung des Künstlers als maßgebend bezeichnet werden darf (Abb. oben). Eine gewisse feierliche Strenge

FRANZ VETTIGER VIERTE KREUZWEGSTATION

Pfarrkirche in Uznach. — Text S. 54

tritt dem Beschauer sofort entgegen. Der Mutterschoß ist nur der Thron für den Sohn Gottes. Bekleidet mit Albe und griechischer Stola, will er der Welt den Frieden bringen. Irgendwelche Beziehungen zwischen Mutter und Kind sind nicht einmal angedeutet. In den beiden Engelsgruppen erkennt man, trotz des Bestrebens nach Idealisierung, noch die Modelle. Im Linienschema der Komposition sind die Einflüsse Italiens, etwa Andrea del Sartos zu erkennen. Von den Engelsköpfchen aus lassen sich Linien ziehen, die im spitzen Winkel im Haupte des Kindes und der Madonna zusammentreffen. Die Köpfchen der Engel schließen sich zu einer weichen, nach vorn geneigten Elipse zusammen.

Durch die Uznacher Madonna können zahlreiche Werke des Meisters illustriert werden. Ganze Kirchen wurden ihm zur Ausschmückung mit figuralen Szenen übergeben. Die Legende einzelner Heiliger behandelte Vettiger in Serien von Bildern. Seine Altargemälde erfreuten sich beim gläubigen Volke stets eines besondern Ansehens und freundlicher Aufnahme.

Die ganze Fruchtbarkeit des Ateliers in Uznach zeigt sich auf dem Gebiete der Kreuzwege. Es sind nicht weniger als 15 derselben von Vettiger entworfen. Den ersten malte er schon 1862 unter Deschwandens Aufsicht in Stans. Seither sind die Serien der Stationen auf seiner Staffelei entstanden, keineswegs als einfache Kopien, sondern stets folgten neue oder leicht veränderte Entwürfe. Schon die äußere Form bedingte Varianten des nämlichen Themas. Nur selten erlaubte die disponible Fläche, den Zug vom Richthause des Pilatus bis auf die Schädelstätte in fortlaufender Prozession, die etwa Säulchen gliedern, vorzuführen. Auch die einzelne Station mußte eigens komponiert werden, je nach dem weichen Oval einer bereits vorhandenen Rokoko-Umrahmung oder den mehr hoch als breit entwickelten Flächen eines gotischen Bogens. Sein reifstes Können zeigte er im Kreuzwege für die Pfarrkirche seiner Heimatgemeinde.

Die Zahl der Figuren wurde bedeutend vermehrt, so daß umfangreiche Kompositionen

FRANZ VETTIGER ELFTE KREUZWEGSTATION

Pfarrkirche in Uznach. — Text unten

entstehen. In der 4. Station, um einem Beispiele näher zu treten, sahen wir früher, wie die Mutter flehend ihre Hände erhob, so umfängt in Uznach (Abb. S. 53) mütterliche Liebe zum letzten Male sorgend den Sohn. Die Wut der Schergen hat sich gemildert, sie weicht teilweise dem Staunen über die Größe und Bedeutung dieser Liebe. Ebenso zart behandelt ist die 11. Station (Abb. oben). Der Blick des trefflich gezeichneten Dulders wendet sich nach dem Beschauer. Die Henker sind mit der Durchbohrung der Hände und Füße beschäftigt und würfeln über das Kleid. Eine Mauerbalustrade trennt diesen Raum tiefster Leiden von der nachdrängenden Menge der Neugierigen und Schadenfrohen. Einzig in Maria und ihrer Umgebung fand das Mitleid Zutritt. Die Wache scheint Milde walten zu lassen. In der 12. Station (Abb. S. 55) ist weniger die sonst gebräuchliche Kreuzigung, vielmehr die dieser vorausgehende Kreuzerhöhung festgehalten, wodurch die feierliche Ruhe dieser Szene in reiche Bewegungsmotive aufgelöst wird. Die Anstrengungen zur Hebung des Kreuzes sind sämtlich nach rückwärts verlegt, wodurch die Hauptfigur in ihrer Bedeutung um so entschiedener hervortritt, durch die beiden Gruppen des Mitleidens und der Verhöhnung, rechts und links noch markanter gehoben wird.

Die Gegensätze zwischen tiefem Mitleid und ohnmächtigem Hasse im Kreuzwege, zu jubelndem Glücke und verzweiflungsvollem Untergange zu steigern, bot sich in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes reichlich Gelegenheit. Nicht weniger als sechs verschiedene Behandlungen dieses Gegenstandes sind von Vettiger bekannt. Keine aber kommt an Umfang und künstlerischer Durchführung derjenigen von Rapperswil gleich. Sie nimmt eine Bildfläche von ca. 120 Quadratmeter ein. Trefflich ist der undankbare Raum des Spitzbogens ausgenützt. In dessen Scheitel thront der Richter. Vor dem Throne brennen die sieben Fackeln, ein Regenbogen mit den vier apokalyptischen Symbolen umschließt denselben. Der Hintergrund zu beiden Seiten vertieft sich in die lichtdurchtränkten Reihen

FRANZ VETTIGER ZWÖLFTE KREUZWEGSTATION

Pfarrkirche in Uznach. — Text S. 54

des Himmels, dessen Bewohner die 24 Ältesten anführen. Links sind Maria, in deren Mantel sich die Stammutter Eva birgt, und der hl. Joseph Zeugen des Gerichtes. Über Marmortreppen und blumige Wiesen eilen die Vertreter der Menschheit jubelnd ihrem Ziele entgegen. Eine Fülle sinniger poetischer Details ist in die verschiedenen Gruppen verteilt. Ein Engel krönt die Glieder der Familie. Die Jungfrauen im Brautschmucke schweben empor. Vertreter der Orden, Krieger, der Reigen der Unschuldigen Kinder werden von Engeln emporgeführt. Die Stufen der Hierarchie erscheinen, endlich bekleiden beschwingte Himmelsbewohner die Auferstehenden mit dem Gewande der Unsterblichkeit, auch dem Reinigungsorte schlägt die Erlösungsstunde.

Rechts entwickelt sich die volle Wucht dramatischer Kraft. Die sieben Engel mit Posaunen, Schwertern und den Schalen des Zornes Gottes sind etwas zurückgedrängt vor den im Sturme dahersausenden apokalyptischen Reitern (Abb. S. 56). In kühnen Bildern wird der Zusammenbruch der Welt geschildert. Nur Trümmer des Tempels ihrer Größe sind noch sichtbar. Geborstene Trommeln der Säulen, Gebälkstücke stürzen. Am Opferaltare lechzt eine schwarze Rauchflamme. In ohnmächtigem Kampfe erheben sich die Repräsentanten der sieben Hauptsünden. In der Tiefe öffnet sich der Rachen des höllischen Drachen. Aus diesen erschütternden Keulenschlägen sehnt man sich nach ruhigen Gefilden, aus der sturmgepeitschten Nacht nach einem friedlichen Morgen.

Wir finden diesen im Deckengemälde der Pfarrkirche von Appenzell, der größten Komposition des 19. Jahrhunderts der ganzen Ostschweiz. Bei einer Länge von 16 Meter mißt dasselbe 12 Meter in der Breite (Abb. S. 57) und enthält 163 Figuren. Der Gedanke des Festes Aller Heiligen ist in trefflicher Komposition festgehalten. Die Dreifaltigkeit, die Mutter Gottes krönend, nimmt die obere Mitte ein. Auf Wolkenthronen haben zu beiden Seiten die Apostel Platz genommen. Nach der Tiefe verteilen sich die Gruppen der acht

TEILBILD
Text S. 55

FRANZ VETTIGER — DIE APOKALYPTISCHEN REITER

Federzeichnung. Vom Chorbogen in Rapperswil

Seligkeiten. Links ladet der hl. Joseph die Armen im Geiste ein. An der Spitze der Heiligen des Neuen Bundes erblickt man den armen Lazarus im Schoße Abrahams. Tiefer schweben die Sanftmütigen empor. Man erkennt sofort die hl. Dominikus und Franz v. Sales, aber auch Noe mit der Arche und Moses mit seinen Gesetzestafeln. Der Mittelgruppe schenken wir momentan noch keine Aufmerksamkeit. Links in der Tiefe gruppieren sich die Trauernden. Adam und Eva knien in der Ferne. Die Hand des hl. Aloysius erfaßt der Engel. David berührt die Saiten seiner Harfe. Die nach der Gerechtigkeit Hungernden und Dürstenden sind um den hl. Michael kniend versammelt. Es sind teils Ordensstifter, teils lokale Patrone, wie der hl. Gallus. Rechts steht höher die Gruppe der Barmherzigen: Raphael mit dem greisen Tobias, dem das Augenlicht geschenkt wurde, Martinus, dem ein Engel das Gewandstück überbringt; ihnen schließt sich Vinzenz von Paula mit dem Kinde und der hl. Karl Borromäus mit dem Kranken an. Höher zieht sich rechts am Rande des Bildes die Gruppe der Heiligen empor, die reinen Herzens sind. Die duftigen Figuren sind leicht zu erkennen. Über Cäcilia und Tiburtius schwebt ein himmlischer Violinspieler. In der Höhe folgen dem hl. Johannes dem Täufer die Friedfertigen. Wir beobachten den frommen Job. In seiner Nähe kniet der sel. Nikolaus von der Flüe. Die mittlere Gruppe der ganzen Komposition zeigt die Verfolgung Leidenden. Der hl. Mauritius, der Patron der Kirche, wird von Engeln emporgehoben. Die unschuldigen Kinder jubeln, Palmen wehen in ihren Händen. Zu beiden Seiten schließen sich die Martyrer beider Geschlechter und aller Altersstufen an.

In diesem Bilde zeitigen die ikonographischen Studien des Künstlers eine reife Frucht. Alle Epochen der Kirchengeschichte sind vertreten: Das christliche Altertum im Purpurglanze des Martyriums, das Mittelalter mit seinen Vertretern der Wissenschaft, endlich die neuere Zeit in ihrer charitativen Tätigkeit.

Nach der Lösung solcher Aufgaben dürfte man wohl erwarten, daß die Schöpferkraft des Künstlers erlahmt wäre, wenigstens vor großen Aufträgen zurückschrecken würde.

FRANZ VETTIGER ALLERHEILIGEN

Deckengemälde in Appenzell. — Text S. 55

Vettiger näherte sich noch als Sechziger der schönsten Aufgabe seines Lebens.

In der Bundeshauptstadt Bern suchte der damalige Stadtpfarrer, der spätere Bischof von Basel, Dr J. Stammler, 1906 für die Dekoration seiner neuen Dreifaltigkeitskirche einen tüchtigen Kunstmaler. »Ich entschied mich für Vettiger in der Meinung, von ihm etwas Frommes und Volkstümliches zu erhalten«, wie er selbst bemerkt.

Mit jugendlichem Schaffensdrange entwarf der Beauftragte einen umfangreichen Plan. Ein dreifacher Fries war an den Längswänden des Mittelschiffes vorgesehen. Über den Fenstern sollten die Schöpfungstage und die Sakramente Aufnahme finden. Zwischen denselben würden 14 Vorbilder des Alten Testaments auf den neuen Bund hinweisen, während im Hauptfries in 12 großen Kompositionen das Leben des Erlösers zu schildern

FRANZ VETTIGER MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS

Unterer Teil. — Text S. 60

wäre. Der Chor sollte die Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit, die Zwickel über den Säulen Kirchenlehrer, der Chorbogen das Jüngste Gericht und über der Orgelempore der Weltheiland, dem die Völker der Erde huldigen, Aufnahme finden. Die Riesenaufgabe sah 53 Bilder und zwei große Kompositionen vor. Die Spekulation eines künstlerischen Geschäftsmannes hätte sich nach einem Stabe von Mitarbeitern umgesehen. Unser Meister machte sich, umgeben von zahlreichen andern Aufträgen, an die Arbeit, zeichnete und malte jeden Strich mit eigener Hand. Bei seinem Tode fanden sich 15 Darstellungen ausgeführt.

Unsere Abbildung Seite 59 gibt eine Idee, wie eigenartig der Künstler seine Aufgabe löste. Die Himmelfahrt Christi verlangt schon inhaltlich eine oblonge Bildfläche. Hier stand ein langgezogenes Rechteck zur Verfügung. Eben entschwebt die ätherische Gestalt des Heilandes der Erde. Die Blicke der knienden Zeugen verfolgen den Herrn, teilweise die glanzerfüllte Bahn, die sich emporzieht. Maria faltet ihre Hände. Petrus und Johannes berühren das Gewand des Scheidenden, als wollten sie ihn zurückhalten. Einer der Engel weist hin auf den Herrn, der andere auf das Ziel seiner Fahrt.

Das Verzeichnis der Werke des Künstlers, von seiner Tochter, Frau Kantonsrat Huber-Vettiger genau geführt, weist über 1000 Nummern an Ölgemälden auf, die Skizzen und Kartons natürlich nicht gerechnet. Wir wählen aus dieser Überfülle noch vereinzelte Bilder heraus.

Die Vorliebe für die Landschaft, die er in Karlsruhe erworben, verließ ihn nicht mehr. Im Gallusbilde konnte seine Phantasie in voller Freiheit sich entfalten. Am rauschenden Flüßchen, in der wilden Einsamkeit ist der greise Missionär niedergesunken. Ein Engel macht ihn aufmerksam auf ein Zukunftsbild, die heutige Stiftskirche von St. Gallen, die sich wie ein dämmerndes Märchen aus dem Urwalde erhebt.

FRANZ VETTIGER

CHRISTI HIMMELFAHRT

Dreifaltigkeitskirche zu Bern. — Text S. 58

In die Glanzzeit des antiken Rom führt uns das Martyrium des hl. Laurentius (Abb. S. 58). Richter, heidnische Priester, Wachen und Henker bilden eine figurenreiche Gruppe, aus welcher der eben auf den Rost niedergebundene Martyrer eigentlich hervorleuchtet. Den Hintergrund füllen die mit Säulen geschmückten, durch statuarischen Schmuck bereicherten Bauten der Hügelstadt. Die hohe disponible Fläche bedingte auch die künstlerische Berücksichtigung der obern Partien. Christus im Kreise von verschiedenen Blutzeugen erwartet den jugendlichen Heiligen, dem ein Engel mit der Palme entgegenschwebt.

Berühren wir zum Schlusse eine ganz umfangreiche Wirksamkeit im Porträt, die Vettiger entfaltete. Diese Tätigkeit, in der er vor allem nach wirklicher Ähnlichkeit des Dargestellten strebte, zu der sich die Betonung des Charakters gesellte, beschäftigte ihn schon in Italien vielfach. Sie äußerte sich auch in seinen religiösen Bildern, wie beim Jüngsten Gerichte in Rapperswil, in dem mehrere Porträte erscheinen. Ein sinniges Denkmal stiftete er seiner Familie durch sein Selbstbildnis, in das auch seine treue Lebensgefährtin, die stete Förderin seines künstlerischen Schaffens aufgenommen wurde (Abb. S. 49). Palette und Pinsel sind die Embleme des Meisters, die er in den nie rastenden Händen trägt. Das Auge der stolzen Männergestalt weist auf jene schaffensfreudige Energie hin, die auch der Fernstehende anerkennt, die der mit seinen Schöpfungen inniger Vertraute bewundern muß.

JOSEPH KIENER KAPUZINER UND KINDER

Schattenbild. — Text S. 63

JOSEPH KIENER †

(Hierzu die Abb. S. 60—65)

Allzufrühe hat sich die Gruft geschlossen über dem liebenswürdigen, bescheidenen Künstler, der dem katholischen Volke Deutschlands durch seine poesievollen Kinderszenen vertraut geworden ist und auf die Kinderwelt selbst, die er so trefflich zu schildern verstand, wie ein Erzieher zur Kunst gewirkt hat. Am 9. Februar des Jahres 1918 wurde er in dasselbe Grab gebettet, in das wenige Tage zuvor seine geistesverwandte und gleichaltrige Gattin hinabgesenkt worden war. Seit Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ein tätiges, warmherziges Mitglied derselben verdient er, daß an dieser Stelle mit einigen Worten seiner gedacht werde.

Weitesten Kreisen ist Joseph Kiener als Illustrator bekannt geworden. Die schwarzen und farbigen Bilder, die er für Jugendzeitschriften und Kinderbücher entwarf, zählen nach vielen Hunderten. Aber auch einige gute Radierungen hat er geschaffen (Abb. S. 61). Sein bedeutendes Talent für Malen auszubilden und zu betätigen, dafür fehlten ihm Mittel und Gelegenheit. So ging durch sein ganzes Leben ein stiller, tiefer Schmerz, daß er die Welt der bunten Bilder, die vor seiner Seele schwebte, nicht in Form und Farbe aussprechen konnte. Mit einer

seltenen Weichheit des Gemütes, die ihn mit der Kinderwelt innerlich verband, paarte er eine bayerisch männliche Kraft. Seine Bilder erinnern an die alten deutschen Holzschnitte und Kupferstiche und bleiben, wie diese, stets auf dem Boden des Diesseits. So gern er heilige Stoffe behandelte und so tief religiös ergriffen er selber dabei sein konnte — er war kein Engelmaler, schuf keine ätherischen Gestalten, seine Art ist grunddeutsch, seine Schöpfungen atmen den Erdgeruch der harten oberpfälzischen Scholle.

Zu Schwarzenfeld, wo Graf Holnstein ein reizendes Rokokoschlößchen besitzt, das jetzt »restauriert« ist, wurde Joseph Kiener am 21. Juli 1856 als Sohn eines gräflichen Schloß- und Rentenverwalters geboren und zeigte früh eine ausgesprochene Neigung zum Zeichnen. Darum wählte er sich einen Beruf, der ihm nach seiner kindlichen Meinung die Möglichkeit bot, es gründlich zu lernen und zu lehren, er wurde Volksschullehrer und vollendete seine Ausbildung in den hierfür bestimmten Schulen zu Regensburg und Eichstätt. Als junger Schulgehilfe im Dorfe Pempfling und im Städtchen Waldmünchen beobachtete er mit seinen scharfen,leuchtenden Augen die rotwangigen Büblein und blondbezopften Mädchen in Schule und Haus, bei Spiel und Arbeit und brachte, was er der Natur abgelauscht hatte, mit sicheren Strichen aufs Papier. Er sah bald, daß das Zeichnen ihm mehr Freude mache als das Schulhalten, hängte den Bakel an den Nagel und ging nach München, um sich zum Zeichnungslehrer auszubilden. Die Jahre 1878—82 verbrachte er dort an der Kunstgewerbeschule und an der Technischen Hochschule. Sie waren nicht nur fruchtbar für seine innere Weiterentwicklung, sondern boten auch reiche Anregung durch den freundschaftlichen Verkehr mit gleichstrebenden Freunden. Bilder, die er für die in Donauwörth erscheinenden Familienblätter gezeichnet hatte, vermittelten ihm die Bekanntschaft mit der geistvollen Kinderschriftstellerin Emmy Giehrl (Tante Emmy), die sich in liebevoller Weise des verwaisten jungen Mannes annahm. So ist Kiener so recht ihr Illustrator geworden. Für den Kinderkalender, den Schutzengel, die Märchenbücher und andere Veröffentlichungen schuf er die Illustrationen oder gab selber durch Zeichnungen den Stoff dafür an. Auf diesem Wege gewann er zugleich die Mittel, seine Studien an der Münchener Akademie fortzusetzen. Es waren entbehrungsreiche Lehrjahre, in denen er sich zu seinem Berufe durchrang, aufgemuntert durch den Eifer seiner Studiengenossen Bucher, Sand, Samberger, Stuck und anderer, mit denen ihn

JOSEPH KIENER BETENDER
Originalradierung. — Text S. 60

auch später noch treue Freundschaft verband. Schließlich siedelte er, vom Auerschen Verlag darum gebeten, nach Donauwörth über, und die Leiter der dortigen Anstalten und Redakteure der Zeitschriften gewannen den ebenso begabten wie bescheidenen jungen Mann lieb und schätzten ihn als Menschen ebenso hoch wie als Künstler. Da erfolgte endlich im Jahre 1889 seine Anstellung als Zeichnungslehrer am Schullehrerseminar und am Humanistischen Gymnasium in Eichstätt, das ihm von seinen Studienjahren her vertraut war und von nun an die Stätte seines beruflichen Wirkens und künstlerischen Schaffens wurde. Im Herbst des gleichen Jahres vermählte er sich mit der schönen, gemüt- und geistvollen Tochter seines Amtsvorgängers, des Professors Alois Süßmayer, der einst als Schüler und Genosse Schraudolphs in den Kirchen Münchens und in den Domen von Speyer und Gran gemalt und zuletzt die Kirche in Ludwigshafen selbständig mit Fresken geschmückt hatte. Es war ein idealer, in heiliger Liebe verankerter Ehebund, den nicht einmal der Tod zu trennen vermochte. Opfervoll pflegte

die treue Gattin den am hl. Weihnachtsabend 1917 plötzlich erkrankten Gatten, bis sie selber todesmatt an seinem Sterbelager zusammenbrach, um ihm am 30. Januar 1918 in die Ewigkeit vorauszueilen, und schon am 7. Februar waren die Getrennten im Jenseits wieder vereinigt.

JOSEPH KIENER GANG ZUR SCHULE

Zeichnung

Gewiß gehörte die Spannkraft eines starken Geistes dazu, um mit größter Gewissenhaftigkeit einem Dienst von 22—24 Wochenstunden zu obliegen und dennoch Lust und Zeit für eigene künstlerische Betätigung übrig zu haben. Seinen Zeichnungsunterricht stellte Kiener sofort auf das Studium der Natur ein, soweit nicht Linearzeichnen, Einführung in die Projektionslehre und ähnliches vorgeschrieben war. Wieviel seine Schüler seiner Lehrtätigkeit und seinem reichen Wissen, besonders auch in der Kunstgeschichte, verdankten, kam an seinem Grabe in Nachrufen zum rührenden Ausdruck. Für das eigene Schaffen ertüchtigte er sich dadurch, daß er sich ein Atelier baute, Modelle zeichnete oder mit dem Skizzenbuch hinauszog und festhielt, was sich ihm in Wald und Flur, auf Bergeshöhen des Altmühltals und in den alten Gassen der fränkischen Bischofsstadt darbot. Nicht nur Kindergruppen und alte Leute, auch stimmungsvolle Landschaften hat er gezeichnet und gemalt. Und so sehr ihn das Malen freute, so kehrte er doch immer wieder zu Stift und Feder zurück. Dabei studierte Kiener Rembrandt und Menzel und die großen französischen Zeichner unserer Tage, am liebsten aber waren ihm Albrecht Dürer und die alten deutschen Meister. Darum ist das Beste an ihm und was an all seinen Arbeiten so erfreulich wirkt, sein kerndeutsches Wesen und Empfinden. Eine gemeinschaftliche Ferienreise, die wir beide im Jahre 1896 nach Italien unternahmen, bot für Geist und Auge längst ersehnte Genüsse und hinterließ die stärksten Eindrücke in seiner Seele. Der Gedanke, seine malerische Ausbildung, die er nie ganz unterbrochen hatte, fortzusetzen und zu vollenden, wirkte wieder mächtig auf ihn ein. Ein Brief vom 27. Dezember 1900 gibt davon noch Zeugnis: »Gerade in der letzten Zeit beschäftigte ich mich wieder viel mit den alten Malern und namentlich mit den Florentinern. Ich lernte wieder Fiesole mehr verstehen und lieben. So viel steht jetzt fest, daß ich mich in Zukunft ganz der Malerei, und zwar der religiösen Malerei, hingeben werde. Es deckt sich das ganz mit meinem inneren Leben, es wird die Verwirklichung meines Jugendtraumes. Schon als Kind zeichnete und malte ich am liebsten Heilige oder Szenen aus dem Leben Mariä und dem Leiden Christi.

So sehe ich auch mit größter Sehnsucht der Zunahme der Tageslänge entgegen... Ich will fleißig die Natur studieren und die alten Meister, die mir den rechten Weg zeigen müssen. Als Illustrator, der alles mögliche von heute auf morgen fertigen soll, finde ich kein Glück und keine Zufriedenheit. Ich will mir ein bestimmtes Gebiet erwählen, in das ich mich vertiefe und auf dem ich mich betätigen kann. Das Illustrieren verlangt das Daheimsein auf allen Gebieten der Kunst, das zu erreichen mir neben der Schule ein Ding der Unmöglichkeit ist. Die Schule macht doch gewaltig ernsten Sinn, und es fällt mir immer schwerer, jetzt vier Stunden hindurch den strengen Schulmeister bei der »lieben« Jugend zu machen und gleich darauf den tieffühlenden Dichter auf demselben Gebiete. Ich werde ja das Illustrieren nicht ganz an den Nagel hängen, namentlich den ‚Schutzengel' nicht vergessen aus vielen Gründen der Pietät und der Dankbarkeit, aber mein festes Ziel ist auf die Malerei gerichtet. Gab mir der liebe Gott den Sinn dafür, so denke ich, wird er mir auch weiter helfen.«

JOSEPH KIENER MÄDCHENSTUDIE
Zeichnung

Der Zwang äußerer Umstände verhinderten Kiener, diesen schönen Phantasiegebilden nachzujagen. Die Rücksicht auf seine Familie vor allem war es, die ihn zum Bleiben im Dienste bestimmte. Inzwischen war er im Jahre 1900 zum Gymnasiallehrer und im Jahre 1907 zum Gymnasialprofessor für Zeichnen ernannt worden, und im Jahre 1908 erfolgte die Einschränkung seiner Lehraufgabe auf den Unterricht am Gymnasium allein. Das kam ihm wie eine Erlösung, und mit neuem Eifer wurde nun gezeichnet und studiert, radiert und gemalt. Er blieb auf dem Boden, auf dem er nun einmal heimisch geworden war. Manch reizende Bilderfolge ging aus seiner Feder hervor, und eine Reihe von köstlichen Schattenrissen aus dem Kinderleben (Abb. S. 60) fand auf Ansichtskarten weiteste Verbreitung. Aber der Krieg brachte auch für ihn nicht nur doppelte, sondern sogar dreifache Last, da er infolge von Einberufungen den Unterricht an der Lehrerbildungsanstalt und an der Realschule aushilfsweise zu übernehmen hatte. Ohne Murren stellte der alternde Mann all seine Kraft in den Dienst des Berufes, der für ihn ein Dienst am Vaterlande war, bis er unter der Last von 27 Wochenstunden zusammenbrach.

Wie fruchtbar sein Schaffen gewesen, zeigte die »Kiener-Ausstellung«, die in der Pfingstwoche 1918 von seinen Freunden im Stiegen-

JOSEPH KIENER DER SCHÄFER
Zeichnung

haus und Festsaal der ehemaligen fürstbischöflichen Sommerresidenz (jetzt Bibliothekgebäude) in Eichstätt veranstaltet und am 12. Mai in Gegenwart des Bischofs, der Verwaltungs- und Ortsschulbehörden feierlich eröffnet wurde. Die vielen Besucher, die aus nah und fern sich einfanden, waren überrascht von der Fülle und Schönheit der Bilder, Blätter, Studien, Skizzenbücher und Entwürfe. »Selbst die nächsten Bekannten des schlichten Mannes hatten kaum geahnt, welch reiches und vielseitiges Schaffen Kieners Leben ausgefüllt hatte[1]).«

Kieners Bedeutung für die Kunst unserer Tage eingehender zu würdigen, muß späteren Zeiten vorbehalten bleiben. Den Vergleich mit Ludwig Richter kann er ruhig aushalten, ihm gegenüber kommt seine bayerische Eigenart und seine künstlerische Selbständigkeit recht wohl zur Geltung. Gewiß hat auch er seine Wandlung in Stil und Ausdruck durchgemacht, aber im schlichten, deutschen Empfinden ist er sich stets treu geblieben. Er kannte keinen andern Lehrmeister als die Natur, darum sind all seine Arbeiten urwüchsig und kraftvoll. Für den kleinen Künstlerkreis in Eichstätt, der in der dortigen »Vereinigung der Kunstfreunde« seinen Mittelpunkt fand, war er bestimmend und tonangebend. Sein liebenswürdiges und offenes Wesen, seine ungeheuchelte tiefe Religiosität, seine Geradheit und Schlichtheit, sein schelmischer Humor haben ihm viele Freunde geschaffen, und die das Glück seines persönlichen Umganges genossen, blickten tief hinab in ein reines Kindergemüt wie in eine frische, klare Waldquelle. Weiter, viel weiter jedoch ist der Kreis derer, die ihn aus seinen fröhlichen Schilderungen des Kinderlebens kennen und lieben gelernt haben — sie alle werden ihm ein dankbares Gedenken bewahren. Joseph Schlecht

[1]) So Oskar Freiherr von Hüttenbach in dem schönen Nachruf, den er J. Kiener gewidmet hat im Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt 32 (Eichstätt 1918), S. 12, wo sich auch ein gutes Selbstporträt des Meisters vom Jahre 1912 wiedergegeben findet. Vgl auch J. Schlecht, Ein Leben im Dienste der Kunst, in den Historisch-Politischen Blättern 161 (München 1918), S. 594—607.

TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

Bei der 1917 in Augsburg stattgehabten Denkmalpflegetagung war beschlossen worden, die des folgenden Jahres in Köln zu veranstalten. Die Ereignisse und Zeitschwierigkeiten haben nicht nur diese Absicht vereitelt, sondern auch jetzt dazu gezwungen, die immerhin nicht länger zu entbehrende Tagung nur im engen Kreise zu unternehmen. So versammelten sich denn diesmal nur die deutschen Konservatoren, soweit ihnen der Eisenbahnerstreik nicht die Reise unmöglich machte, sowie eine Anzahl von Verwaltungsbeamten nebst Vertretern geistlicher und weltlicher Behörden. Anwesend war auch S. K. H. Prinz Johann Georg von Sachsen. Das Ausland war überhaupt unvertreten geblieben. Die Beratungen fanden am 7. und 8. Juli im Sitzungssaale der Kunstakademie zu Berlin statt und standen, wie seit langen Jahren, unter der Leitung des Geh. Hofrates Prof. Dr. von Oechelhäuser (Karlsruhe). Seinen einleitenden Worten, in denen er ausführte, daß auch trotz der größten Beschwerden und gerade um ihretwillen die nationalen Güter geschützt werden müssen, und nichts uns helfe als treue Arbeit, konnte man

nur von Herzen zustimmen. So verliefen denn auch die Sitzungen unter regster Anteilnahme der Versammelten, und man darf die Hoffnung aussprechen, daß die dort geschaffenen Anregungen wirklichen Segen und Nutzen im Interesse des Denkmalschutzes stiften werden.

Nur zwei Themata standen diesmal auf der Tagesordnung statt der bunten Mannigfaltigkeit, die sonst geboten worden ist, und dennoch waren sie nicht minder reich, ja in ihrer Tragweite sicher wichtiger als manche bisher behandelten Sonderfragen. Das erste war »Das künftige Schicksal der Fürstenschlösser und des sonstigen fürstlichen Kunstbesitzes«; das zweite ließ »Die Trennung von Kirche und Staat und ihre Bedeutung für die Denkmalpflege« ins Auge fassen.

Doch kam außerdem ein nicht ursprünglich beabsichtigter dritter Punkt, das Thema »Krieg und Denkmalpflege« zu kurzer Erörterung. Es geschah aus Anlaß einer Anfrage, die der Holländische Altertumsverein im Haag an die beiden Vorsitzenden der Denkmalpflegetagung (außer v. Oechelhäuser noch Geh.-R. Prof. Dr. Paul Clemen, Bonn) gerichtet hatte. Um diesen Punkt, der am Schlusse des ersten Tages eingeschoben wurde, hier gleich zu erledigen, so sei daran erinnert, daß (wie s. Z. an dieser Stelle berichtet worden ist) schon 1917 in Augsburg dasselbe Thema mit großer Ausführlichkeit erörtert wurde, und daß das gleiche auch schon auf der Brüsseler Tagung des Jahres 1915 geschehen war. So konnte denn diesmal nichts wesentlich Neues gesagt werden. Prof. Dr. Gurlitt-Dresden sprach von neuem über die schon früher von ihm gegebene Anregung, Denkmäler von besonderer Wichtigkeit in Kriegszeiten mit weithin sichtbaren Kennzeichen zu versehen, eine Maßregel, die bisher wegen der völlig ablehnenden Haltung unserer Feinde leider nicht zur Anwendung kommen konnte, deren Durchführung er aber gleichwohl nicht nur für vollkommen möglich hält (hat sich doch auch das Rote Kreuz erst nach anfänglichen Schwierigkeiten durchgesetzt), und von der er sich für die Zukunft Erfolg verspricht. Er verlangt hierfür die Einsetzung einer internationalen Kommission. Der Vorsitzende benutzte die Gelegenheit, mit Worten höchster Anerkennung der unermüdlichen Arbeit zu gedenken, welche die deutsche Denkmalpflege auf feindlichem Boden geleistet hat; sie hat sich nicht nur in Taten praktischer Fürsorge und Erhaltung gefährdeter Kunst- und Geschichtsdenkmäler bewährt, sondern hervorragend auch literarisch durch die Herausgabe außerordentlich wichtiger Werke. Erinnert sei nur an das über die Zisterzienserklöster in Belgien. Rühmend hingewiesen wurde auch auf ein Werk »Kunstschutz im Kriege«, das P. Clemen in Gemeinschaft mit 22 Männern der Denkmalpflege herausgibt, und das soeben zu er-

JOSEPH KIENER STUDIENKOPF

Zeichnung

GLASFENSTER IM FÜRSTBISCHÖFLICHEN KRÜPPELHEIM ZU BEUTHEN
Entwurf von Max Friese, Ausführung von Adolf Seiler in Breslau

scheinen beginnt. Der Redner nannte es ein Kulturdokument ersten Ranges und eine Tat, die unsere Ehre vor der Zukunft einst glänzend wiederherstellen werde.

Zu dem Thema der Fürstenschlösser redete als erster der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Dr. Mackowsky. Unter Einschränkung auf die preußischen Verhältnisse gab er einen Überblick über den Besitz der Hohenzollernschen Familie an Schlössern und an andern mit Denkmalwert versehenen Wohnstätten. Sie sind, etwa 65 an der Zahl, über alle Provinzen des Staates verstreut — teils selbst errichtete, teils erworbene Bauwerke, durchweg Schöpfungen von größtem Wert und außerordentlicher Bedeutung für das geistige und kulturelle Leben, höchst verschiedenartig in ihrer Erscheinung. Aus privaten Bedürfnissen entstanden, sind die Schlösser längst ein Gemeingut der Nation geworden, das sie in erhöhtem Grade fernerhin noch werden sollen, und deren Erhaltung unbedingte Pflicht ist. Das großartigste ist das Schloß zu Berlin, ein Denkmal, in dem sich nicht nur der Geist des schönsten Barock mit dem der Gotik und der Renaissance vereinigt, sondern das auch schon längst gleichsam ein Museum preußischer Kunst ist, geschmückt mit Werken berühmtester dortiger Künstler; so außer Schlüter Gontard, Langhans, Schadow, Rauch, Schinkel. Unter einem vergleichenden Hinweise auf die als vorbildlich anzusehende Art, mit der man den Louvre zur Gemäldegalerie gemacht, schlug der Berichterstatter vor, auch das Berliner Schloß zu einem Museum zu machen, in dem sich, als in ihren ursprünglichen Ausgangsort, viele jetzt verstreute Werke der zuvor genannten Künstler von neuem vereinigen ließen. Auch an kunstgewerblichen Meisterwerken bietet das Berliner Schloß eine außerordentliche Fülle, einen Schatz von künstlerischer Anregung und Belehrung. Was man auch mit den Schlössern anfange, so sei doch das als wichtigstes Gebot festzuhalten, daß sie nicht profaniert werden dürfen. Jedes von ihnen besitzt Räume, die Schutz verdienen. Gefahr liegt aber leider vor, und die Wohnungsnot spielt dabei eine besonders schlimme Rolle. Demgegenüber muß daran

festgehalten werden, daß die so stimmungsvollen Innenbilder nicht durch Entführung von Einzelheiten gestört werden. Kann doch die schematische Anordnung im Museum niemals Ersatz für das natürlich Gewordene, oft so stark Persönliche bieten, dem z. B. Schlösser wie Sanssouci, Babelsberg und andere ihren Charakter verdanken. Bei der weiteren Erörterung der Frage, was aus dem Bilderbestande der Schlösser werden solle, berührte der Redner die Schwierigkeiten einzelner dabei vorliegender Rechtsverhältnisse und gedachte in diesem Zusammenhange der Schackgalerie, die der einstige Eigentümer, als er gegen München verärgert sein Testament machte, auf die Art von München zu entfernen wünschte, während sie auf Befehl Wilhelms II. daselbst verbleiben mußte. Ob es fernerhin dabei zu bleiben habe, blieb unentschieden. Mit Wärme nahm sich Dr. Mackowsky der zu den Schlössern gehörigen Parkanlagen an, die als edle Kunstgebilde keinerlei Eingriffe ertragen. Leider ist dennoch hiergegen bereits mancher Verstoß begangen worden. Auf diesen Punkt kamen weiterhin noch mehrere Redner zu sprechen; die Versammlung war mit ihnen in der Ablehnung jeglicher Beschädigung und Profanierung der alten herrlichen Parks einhellig gleicher Meinung. Im Anschlusse an den Mackowskyschen Vortrag teilte der Vorsitzende mit, daß der geschäftsführende Ausschuß des Denkmalpflegetages bereits in einer Eingabe die Volksvertretung auf die Notwendigkeit der Erhaltung des Erhaltenswürdigen an und in den Schlössern hingewiesen habe. Es sei aber bisher nichts geantwortet worden, während andererseits Pläne von z. T. abenteuerlichster Art auftauchen. — Von den folgenden Rednern sprach Prof. Gurlitt über die sächsischen Verhältnisse. Es sind dort Verhandlungen zwischen Fürst und Staat im Gange, die hoffentlich zu einem befriedigenden Ausgleiche führen werden. Den Wünschen der Museumsverwaltungen gegenüber muß die Denkmalpflege zu Rate gezogen werden, damit Verschleppungen unterbleiben. Der erzieherische Wert der Museen hängt nicht von ihrem äußeren Umfange ab. — Generalkonservator Dr. Hager-München vertrat den gleichen Standpunkt. Sorge man aber einerseits dafür, in den Schlössern keine edle Wirkung, keinen wichtigen Zusammenhang zu stören, so müsse man andererseits für weite Zugänglichkeit der Schlösser sorgen. Der Redner erörterte dies im besondern am Beispiele der Münchener Residenz. Benutzung zu Wohnungen, Sanatorien u. dgl. könne bei wertvollen, mit reicher Kunst geschmückten Räumen überhaupt nicht, bei einfacheren nur dann in Betracht kommen, wenn der Weg zu ihnen nicht etwa durch jene kostbaren führe. Zur wissenschaftlichen Verwaltung der Schlösser schlug Dr. Hager die Bestellung eines Kunsthistorikers im Hauptamte vor. — Prof. Dr. Sauer-Freiburg sprach über Baden und in Vertretung des nicht erschienenen Prof. Gradmann auch über Württemberg und berührte dabei die auch von mehreren andern Rednern stark hervorgehobene Forderung nach einem Gesetze zum Verbote der Ausfuhr von

MAX FRIESE TEIL EINES GLASFENSTERS

Karton. Vgl. Abb. S. 66

A. M. VON OER (GÖSSWEINSTEIN) BRUDER ANTON O. S. B. IN BEURON

Bleistiftzeichnung

Kunstgegenständen. Liegt doch die dringende Gefahr vor, daß gerade unter jetzigen Verhältnissen eine Unmenge unseres kostbarsten Kunstbesitzes den Weg ins Ausland antreten würde. Die Erörterungen am zweiten Sitzungstage nahmen diesen Punkt gleichfalls auf. In Baden hat der Großherzog in Würdigung dieser Gefahr bei der jetzt bereits dort erfolgten Auseinandersetzung, wonach der Privatbesitz in den Händen der Familie bleibt, die höchst dankenswerte Zusicherung gegeben, niemals etwas ins Ausland zu verkaufen und im Notfalle dem Staate das Vorkaufsrecht zu lassen. Der Redner betrachtete die wichtigsten Schlösser (Karlsruhe, Bruchsal, Rastatt, Mannheim, Schwetzingen usw.) einzeln und verlangte, daß jede betreffs ihrer Benutzung auftauchende Frage nur im Zusammenhange mit der Denkmalpflege behandelt werden dürfe. — Prof. Klopfer-Weimar sprach über die Schlösser in den thüringischen Staaten (die Wartburg wird Staatseigentum und bleibt unberührt); das Interesse der Regierungen ist im allgemeinen rege, das der Volksvertretungen muß noch stark beeinflußt werden. Andere Redner gaben nicht ungünstige Mitteilungen über Anhalt und Braunschweig. Nachdem die gesamte Sachlage noch vom juristischen Standpunkte geprüft war, wobei eine gesetzliche Ausnahmestellung für die Schlösser verlangt und vor den unverhältnismäßig großen Kosten gewarnt wurde, die durch die — gleichwohl ungenügend bleibende! — Umwandlung der Schlösser in Sanatorien und dgl. erwachsen müßten, kam es nach längeren Erwägungen zu einer Entschließung, die der Reichsregierung und den Regierungen der Bundesstaaten überreicht werden wird. Sie besagte: Bei der Auseinandersetzung zwischen den ehemaligen Fürsten und der neuen Regierung ist dafür zu sorgen, daß die Schlösser und sonstigen fürstlichen Wohnstätten mit ihrer Ausstattung, ferner die zugehörigen Parks dauernd erhalten werden, um den Sinn für Kunst und Natur im Volke zu stärken und erzieherisch auf dieses zu wirken. Dies gilt auch von den in fürstlichen Händen verbleibenden Schlössern usw. Der Staat verpflichtet sich, die künstlerischen und geschichtlichen Werte, die an jenen Stätten vorhanden sind, nicht zu beeinträchtigen oder ihre Erhaltung zu gefährden. Seinen ihm zufallenden Besitz jener Art unterstellt er der Fürsorge der berufenen Organe der Denkmalpflege. Besonders diese letzte Bestimmung, die einen seit lange gehegten Wunsch erfüllen soll, wurde mit Genugtuung begrüßt. Alles zusammengenommen ist nicht zu streiten, daß die Aussichten für eine gutwillige, allseits nutzenbringende Auseinandersetzung wie für richtige Behandlung von wichtigsten unserer profanen Denkmäler nicht ungünstig sind. Hoffentlich entspricht dem die dauernde Durchführung in der Zukunft.

(Schluß folgt)

KARL EDERER (DÜSSELDORF) JOB. 1912

Temperabild. Privatbesitz. — Text S. 73

NEU-DÜSSELDORFER KUNST

Von W. ZILS-München

(Hierzu die Abbildungen S. 69—112)

Das Jahr 1919 gilt in der Chronik der Düsseldorfer Kunst-Akademie als Jubiläumsjahr. Die Zeiten sind nicht dazu angetan, um Feste zu feiern und Festartikel zu schreiben, doch bieten die vorliegenden Arbeiten Neudüsseldorfer Künstler religiöser Richtung Gelegenheit, einleitend auf die Bedeutung der Düsseldorfer Akademie für die christliche Kunst im letzten Jahrhundert hinzuweisen [1]).

König Friedrich Wilhelm III. von Preußen betrieb 1819 die, namentlich infolge der das kulturelle Leben Düsseldorfs schwer treffenden politischen Ereignisse, notwendige Neugründung der 1767 von Kurfürst Karl Theodor gestifteten Akademie. Peter Cornelius, der größte Maler seiner Zeit in Konzeption und Komposition, wurde ihr erster Direktor. In dem von ihm aufgestellten Lehrplan bildeten Malerei und Baukunst die Hauptfächer. Cornelius, der überall schöpferisch und lehrend die Wiederbelebung der monumentalen Malerei wirksam verfocht, der Maler großen Stils, sah in Gemälden, die unmittelbar mit dem Raum zusammenhingen, das Höchste in der Kunst, vor allem der religiösen Kunst. Wenn auch die Düsseldorfer Akademie erst unter seinem Nachfolger Wilhelm Schadow ihren frohgemuten Geist erhielt, so war es doch ihr erster Leiter, der die Grundlage legte, daß die Düsseldorfer Künstlerschaft neben der Berliner und Münchener während des 19. Jahrhunderts als dritte und gleichwertige, insonderheit was die Malerei anging, und hier wieder die der religiösen Gattung, stand. Allerdings unter — das muß zugegeben werden — weitblickender und sorgsamer staatlicher Pflege.

Schadow [1]), dessen organisatorische und Lehrbegabung Wolfgang von Müller [2]) nicht hoch genug einzuschätzen weiß, suchte namentlich nach seiner Rückkehr aus Italien lohnende Motive in der christlichen Heilslehre, die er gemäßigter in der Auffassung und liebenswürdiger darstellte. Daß er hierbei keinen einseitigen Einfluß auf den Bildungsgang der Schule ausübte, hebt schon W. v. Müller hervor. Die von Schadow neukreierte Pro-

[1]) Diese Publikation lag schon längst zur Veröffentlichung vor. Äußere Umstände haben ihre Herausgabe immer wieder verhindert. D. Red.

[1]) Während des Interregnums leitete die Kunstschule Prof. Mosler, dem — selbst ohne produktives Talent — es an der Kraft fehlte, Schüler zu unterrichten und anzuregen.

[2]) Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren. Leipzig 1854, S. 13 ff.

fessur für Landschaftsmalerei erhielt Wilhelm Schirmer, der Bildner biblischer Landschaften, die sich durch ihr kräftiges Wesen auszeichnen und hierdurch die innige Wahlverwandtschaft zu den deutschen Eichen verraten. Die junge Akademie war bereits damals so gekräftigt, daß sie (wie noch heute) überschüssige Kräfte nach auswärts senden konnte und somit nicht allein in den engen Grenzen ihres Bereichs wirkte.

Bendemann, der u. a. mit Hübner die Düsseldorfer Kunst nach Dresden verpflanzt hatte, folgte 1858 Schadow in der obersten Leitung. Er behandelte von seinem ersten Bilde im Jahre 1832 (»Die trauernden Juden an den Wassern Babylons«) bis zu dem figurenreichen leidenschaftlichen Werke der »Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft« (1872, in der National-Galerie in Berlin) mit Vorliebe biblische Gegenstände. Ein Zeitgenosse Bendemanns, Christian Köhler, sei als Maler alttestamentlicher Frauen nicht übergangen. Auch den Eklektikern im biblischen Fache, die im Sinne Bendemanns arbeiteten, lassen sich besonders in der Farbengebung künstlerische Talente nicht absprechen, wie überhaupt den Düsseldorfern das Verdienst eignet, in der Zeit farbloser Malerei den Kolorismus hochgehalten zu haben. Unter Bendemann wurde die Akademie der Mittelpunkt für jüngere künstlerische Kräfte, die der Geist der Führich, Veit und Overbeck beseelte, mit denen Cornelius die Geschichte Josephs in der Casa Bartholdi in Rom in der wiedergewonnenen Freskotechnik in dramatisch bewegten Bildern als einen Markstein monumentaler Kunst hingestellt hatte.

Zu den Nazarenern Deger, Karl und Andreas Müller, gesellten sich der tiefreligiöse Kupferstecher Keller, Ittenbach, H. Mücke, der gefällige Karl Klasen, der poetische Theodor Mintrop usw. Und die Behauptung dürfte wohl richtig sein, daß in der Folgezeit die christliche Kunst unter der sorgsamen Pflege der Schüler von W. Schadow und C. Sohn das Rückgrat der rheinischen Akademiekunst bildete. Die Ausmalung der Apollinariskirche zu Remagen (1843/57), die Malereien im Schlosse Heltorf, die Tafelbilder Ernst Degers und seines Kreises, der Brüder Müller, Franz Ittenbachs fallen in jene Zeit. Den Worten W. v. Öttingens über Karl Müllers Kunst eignet generalisierende Bedeutung für die Hauptvertreter aus jenen Tagen religiösen Kunstschaffens, denen viel und oft der Charakter der Blüte abgesprochen wird. »Überall«, schreibt Öttingen, »war er (Müller) willkommen, wo gläubige Gemüter nach dem bildlichen Ausdruck ihrer Andacht in dem durch die Sitte der Kirche gesetzten Rahmen verlangten.« Max Schmid (Aachen), mit der einzige neuzeitliche Kunstgelehrte, der der Düsseldorfer Akademiekunst gerecht zu werden versucht, äußert sich[1]) über Deger und Ittenbach: »Ein jedes ihrer Gemälde bietet einen wahren Schatz inniger Empfindung, absoluter Keuschheit des Leibes und der Seele, verklärter Andacht und süßen Seelenfriedens, alles das mit einer gewissen Frische widergespiegelt. War auch die etwas weichliche Art dieser Spätnazarener verachtet, darf man doch nicht übersehen, wie glücklich sie sich in dieser freiwilligen Beschränkung fühlten und wie viel feine Naturbeobachtung zugrunde lag. Karl Müllers »Jünger zu Emmaus« in der Remigiuskirche zu Bonn (1889), Ittenbachs engelhaft zarte Madonnen, Josef Kehrens Altarbilder sind in ihrer Art so vollendete Werke wie Lessings Historien- oder Schwinds Märchendichtungen. Ein gut Teil sonnigen rheinischen Wesens offenbart sich in ihnen und man darf auch nicht vergessen, daß sie deutscher Kunst im Auslande einen Ruhm gebracht, wie ihn die ganze Berliner Historienmalerei der sechziger und siebziger Jahre — von Menzel abgesehen — niemals errungen hat.« Durch die innere Tüchtigkeit ihrer Persönlichkeit, die sie zu aufopfernder, überzeugungs- und glaubensvoller Tätigkeit befähigte, sowie durch ihre treffliche künstlerische Erziehung und gewissenhafte Arbeit, gelang es ihnen, Achtenswertes zu schaffen[2]).

Das Düsseldorfer Genre eines Knaus und Vautier, die Historien Camphausens und Hüntens und die Landschaften Achenbachs bezeichnen wohl künftig die Düsseldorfer Kunst schlechthin, aber sie machen sie nicht aus. Tüchtige religiöse Maler heimischer Art bildeten die glückliche Ergänzung. Erinnert sei nur daran, daß Alfred Rethel, der 1829 als Schüler Schadows und Veits die rheinische Akademie bezogen hatte, von der religiösen Malerei (hl. Bonifatius und Predigt des hl. Bonifatius) herkam. Und im Jahre 1860 betrat Eduard v. Gebhardt Düsseldorfer Boden und Wilhelm Sohns Atelier. Durch ihn wie auch Peter Janssen fiel der Düsseldorfer christlichen Kunst zum großen Teil die Aufgabe zu, die idealistische Anschauung zur realistischen zu überführen. Die ergreifenden, mit wirklichem Leben erfüllten biblischen Gestalten Gebhardts legen von einem

[1]) Max Schmid, Kunstgeschichte d. 19. Jahrhunderts, Leipzig (Seemann) 1906, II. Bd., S. 181 f.

[2]) Vergl. Schaarschmidt, Gesch. d. Düsseldorfer Kunst. 1907.

KARL EDERER KREUZ AM WEGE. 1911

Aquarell. Privatbesitz. — Text S. 73

entschiedenen Christentum Zeugnis ab. Eine große Zahl von seinen Schülern, die der rüstig von früh bis spät an der Staffelei stehende Altmeister noch heute um sich vereint, wandte sich ausschließlich der christlichen Kunst zu, darunter Ludwig Feldmann, Stummel, Heinrich Nuttgens, Pfannschmidt, Elrich, Döringer.

Die ganze Vergangenheit der Düsseldorfer Akademie ließ es nur mehr als natürlich erscheinen, daß kirchliche Behörden auf sie zurückgriffen, als sie sahen, wie mangelndes Verständnis, Ungeschmack und fabrikmäßige Geschäftigkeit unvergleichliche Gebäude schädigten, wie so viel unkünstlerische Ware an allen Heilsorten, wie überall in Stadt und Land angeboten wurden.

Auf Anregung des Kölner Erzbischofs Kardinal Fischer und, nachdem auch die evangelischen Kirchenbehörden ihre volle Bereitwilligkeit erklärt hatten, eine solche Abteilung nach Möglichkeit zu fördern, schritt daher das preußische Kultusministerium im Jahre 1908 an die Errichtung einer besonderen Abteilung für christliche Kunst an der Akademie. Als Lehrkraft wurde auf Vorschlag des kunstsinnigen Akademiedirektors Fritz Röber, der den Erfordernissen der christlichen Kunst stets verständnisvoll entgegengekommen war und ihr im Rahmen seiner großzügigen Reorganisationspläne den gebührenden Platz anweisen will, Prof. Jos. Huber-Feldkirch aus München berufen und dazu von den in Düsseldorf ansäßigen Künstlern Prof. W. Döringer, der die Tradition der Düsseldorfer Kunst fortpflanzt (Abb. S. 76). Ein

KARL EDERER ST. GEORGSFENSTER. 1906

Teilstück. Wiener Privatbesitz. — Text S. 74

Jahr später kam noch aus Wien Prof. Karl Ederer, dessen Tätigkeit die der erstgenannten Künstler in glücklicher Weise ergänzt. Obwohl die drei Künstler, deren Ruf bereits gefestigt war, bevor sie Düsseldorfs Boden betraten, katholisch waren, gewannen sie durch ihr Können auch das Vertrauen der evangelischen Kreise und bewährten sich auch hier bei schwierigen verantwortungsvollen Aufgaben. Bei der Neuordnung der Kunstverhältnisse in Düsseldorf soll der Lehrplan der Akademie noch durch eine stärkere Betonung der Baukunst, Bildhauerei und Textilkunst erfolgen. Um den Unterricht in der christlichen Kunstlehre eindringlicher zu gestalten, entschloß sich auf Anregung des Kardinals von Hartmann der Kultusminister, an die Akademie einen katholischen Kunstgelehrten als Dozenten zu berufen. Dessen Unterweisungen sollen durch Vorträge über den Bau und die Einrichtung der Gotteshäuser in gleicher Weise für beide Konfessionen vertieft werden.

Es kann nicht Aufgabe dieser Zeilen sein, ein Bild des gesamten Kunstwirkens der Abteilung für christliche Kunst zu geben, vielmehr muß der Hinweis genügen, daß als Ergebnisse ihrer Kunstbestrebungen bereits eine stattliche Reihe hochkünstlerischer Werke in den Kirchen des Rheinlandes und Westfalens und sogar darüber hinaus hervorging. In den folgenden Zeilen mögen als Stichprobe einige Künstler herausgegriffen werden, um auch einen weiteren Kreis nichtrheinischer und fernerstehenderer Kunstfreunde mit deren Schaffen vertrauter zu machen. Man hat sich daran gewöhnt, die deutsche Kunst nach den beiden Kunstzentren Berlin und München einzuschätzen, wobei man an den kleineren Stätten deutscher Kunst, wo nicht minder intensiv und tüchtig gearbeitet wird, vorbeigeht. Gerade die Kunst des Westens hat auch in ihrem

rein profanen Teil die letzten Jahre bewiesen, welch starke Talente am Einflusse der Düssel in den Rhein tätig sind. Freuen wir uns, daß allen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentralisationsbestrebungen zum Trotz die größeren und kleineren Kunstzentren, die Stärke der deutschen Kunst, durch ihre Leistungen ihre Daseinsberechtigung einstweilen noch immer wieder beweisen!

In die Bilder der »Neu-Düsseldorfer Künstler« führt, ohne es sein zu wollen, programmatisch Karl Ederers »Kreuz am Wege« ein, das bezeichnenderweise in seines engeren Kollegen Huber-Feldkirchs Besitz überging (Abb. S. 71). Karl Ederer stammt aus Wien, wo er am 23. April 1875 geboren wurde und nach 4jährigem Aufenthalte an der Kunstgewerbeschule fünf Jahre die Kunstakademie besucht hat. Das Reisestipendium bot die Unterlage für ein einjähriges Studium Italiens, worauf Ederer nach Wien, dessen Sezession er angehörte, zurückkehrte. Die dortige Kaiserin-Elisabeth-Gedächtniskirche schmückte er mit Mosaiken. Im Jahre 1910 erfolgte der Ruf an die Akademie nach Düsseldorf. Der Bildnismaler Ederer, der die Öltechnik bevorzugt und das Tempera zur Abwechslung heranzieht, ist ein frisches farbiges Talent. Unter den Wienern, deren Moderne nicht frei vom Koketten zu sein pflegt, ragt er durch seinen dekorativ monumentalen Stil, der auf die herkömmliche Auffassung verzichtet, stark hervor. Das »Kreuz« aus dem Jahre 1911 erhebt sich mächtig ernst »am Wege«. Noch besser kennzeichnet seinen Stil das Temperabild »Job« (Abb. S. 69) von 1912 (in Privatbesitz) mit seiner einfachen Linie und der Ausschaltung aller Einzelheiten, die überflüssig erscheinen. Der seinen Bildern eigene feierliche Zusammenklang des Ganzen pflanzt sich fort in seinen Werken der angewandten Kunst, auf deren Gebiet Prof. Ederer namhafte Leistungen zu verzeichnen hat. Die politischen Ereignisse der letzten Zeit gaben

KARL EDERER HL. LUDGER. 1911
Glasfenster für das Gymnasium zu Rheine in Westf. — *Text S. 74*

KARL EDERER CHRISTOPH BERNHARD VON GALEN. 1911
Glasfenster im Gymnasium zu Rheine in Westf. — Text nebenan

uns leider nicht die Möglichkeit, Erkundigungen über den Stand der letzten Arbeiten einzuziehen: die Innenausschmückung der Lukaskirche in Steglitz bei Berlin, deren Glasfenster- und Mosaikschmuck ebenfalls Ederer anvertraut ward, und dann über den Plan, den Musiksaal des neuen Kurhauses in Aachen mit Fresken zu versehen. Die Vielseitigkeit des Künstlers ergibt sich aus diesen Andeutungen: Er malt in Öl, Tempera und Fresko, beherrscht die Glas- und Mosaiktechnik. Sein »Aquavita« für Rheine in Westfalen mit der doppelt lebensgroßen Figur, das er selbst ausführte, darf als eine besonders starke Tat angesehen werden. Wie die Alten der christlichen und römischen Zeit beschränkt sich der Mosaikkünstler auf nur wenig Farben; auf Goldgrund bildet er das Mosaikbild. Von dem Gymnasium des genannten Rheine stammen auch die drei Fenster hl. Ludger, Christoph Bernhard und Karl der Große (Abb. S. 73—75), die Ederer in den unter Hubers Leitung stehenden akademischen Werkstätten selbst ausführte. Sie entstammen dem Jahre 1911 und weisen einen deutlichen Unterschied gegenüber dem noch in Wien 1906 für Privatbesitz angefertigten St. Georgsfenstern (Abb. S. 72) auf. Im Georgsfenster tritt trotz der teppichartigen Flächenbehandlung der Bildnismaler noch mehr hervor. Das Roß St. Georgs z. B. wirkt noch plastisch. Der ganze Eindruck ist der der dramatisch bewegten Kabinettscheibe, mehr in jener Art, die der Westen und Norden im 15. Jahrhundert bevorzugte. Anders die drei Fenster in Rheine. Bei großem Formenadel vereinigen sie, ohne daß von einer Anlehnung die Rede sein kann, den alten zeichnerischen Flächenstil Süddeutschlands. Die häufige Verwendung von Verbleiung und einiger hervorspringender Farbenpunkte, das reiche ornamentale Beiwerk erhöht den wohltuenden Teppichcharakter. Die Gestalten sind dabei individualisiert, aus dem histo-

rischen Empfinden herauscharakterisiert. Die Fenster lassen sich weder der Gotik noch dem Barock einfügen, sondern entsprechen dem eigenen Stil des selbständigen, die Kunst neubelebenden Meisters.

Professor Joseph Huber, der den Namen seines vorarlbergischen Geburtsortes Feldkirch zur Unterscheidung mitführt, kennen die Leser der »Christlichen Kunst« durch verschiedene Veröffentlichungen. Auch die »Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«[1]) nahm Veranlassung, Kunstwerke, die aus seinem Atelier hervorgegangen waren, im Bilde vorzuführen. In das Schaffen Hubers führte in dieser Zeitschrift[2]) ein Artikel von Josef Wais ein. Das damals gesagte soll jetzt seine Ergänzung finden namentlich nach der Seite der Leistungen Hubers seit dem Antritt der Professur für kirchliche Monumentalkunst an der Düsseldorfer Akademie im Herbste 1909. Hubers große Bescheidenheit ließ bisher eine eingehendere Schilderung seines Lebenslaufes nicht zu. Was wir im Verlauf mehrerer Jahre in manchen Stunden des Zusammenseins erfahren konnten, sei daher hier kurz niedergelegt.

Joseph Huber wurde am 16. März 1858 zu Feldkirch geboren. Franz Plattner ward sein erster Lehrer und von Einfluß für die spätere Lebensführung namentlich durch das starke Stilempfinden und den Heroismus. Der erste Meister sollte nach Hubers eigenem Ausspruch ihm stärker als irgendein anderer Vorbild bleiben, mehr auch als Hackl, Gysis und Löfftz, deren Schulen Huber an der Münchner Akademie besuchte. Daß der Akademiestudierende in allen Klassen mit Medaillen ausgezeichnet — wie später auf Ausstellungen mit goldenen Medaillen — wurde, hörten wir von dritter Seite. In das Jahr 1887 fällt ein halbjähriger Aufenthalt in Paris, wo T. R. Fleury und Bouguereau zu Lehrern auserkoren

[1]) Jahrg. 1903 und 1906.

[2]) Die Christl. Kunst, VII. Jahrg., Dez. 1910, S. 65 ff.

KARL EDERER — KARL DER GROSSE. 1911

Glasfenster im Gymnasium zu Rheine in Westf. — Text S. 74

W. DÖRINGER (DÜSSELDORF) MOSAIK: ENGEL VON EINEM GRABMAL

Text S. 71

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH (DÜSSELDORF) KOPF DER AUSTRIA

Mosaik. Vgl. VII. Jahrg., S. 65

waren. Wohl mit aus dem Grunde, um einen allenfallsigen französischen Einfluß innerlich zu verarbeiten oder vielmehr abzustreifen, fuhr Huber von Paris nach Feldkirch, wo er für sich malte und sich namentlich mit Entwürfen beschäftigte. Hier in der bergumstandenen Heimat reiften Ideen, die später zur Ausführung gelangten. Ende 1888 ging Huber nach München, das er zum dauernden Aufenthalt bis zu seiner Berufung nach Düsseldorf nahm. Den Verkehr suchte und fand er im Kreise Sambergers, von Diez, Albert Welti, Floßmann und später M. Dasio. Das monumentale Schaffen Hubers bedingten zunächst die erteilten Aufträge, wie ja stets der Maler vom Stil des Baues abhängig sein wird. Durch die Bemalung der Residenz mußte er sich zuerst eingehender mit dem Barock beschäftigen, jenem Stil, der vielleicht mehr als andere mit seinem souveränen Schalten und Walten mit Figuren, rauschenden Gewändern und der stürmischen Bewegung einen kernigen Künstler kräftiger deutscher Rasse fesselt. Huber gab sich dabei — das gilt auch für die jetzt veröffentlichten Arbeiten — keinem schrankenlosen Schaffen hin. Die strengere Auffassung in der Kunst ist ihm von Hause aus angeboren. Die Bemalung der Residenz

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH PROPHET ISAIAS

Von einem Glasgemälde im Dome zu Bremen. Vgl. VII. Jahrg., S. 70. — Text S. 80

wie der Entwurf der Bemalung der Halle im Münchener Ostfriedhof, die Malereien für das Landesmuseum in Bregenz und andere Werke können erst bei einem Vergleich mit der damaligen dekorativen Malerei richtig eingeschätzt werden, wenn man die Frage aufwirft: Bestand damals in Deutschland eine große Wandmonumentalkunst? Die Antwort gibt der Kenner der Verhältnisse mit einem »Nein«. Neben der Ausmalung der Augustiner-, Pschorr- und verschiedener anderer Brauereien beschäftigte sich Huber in München viel mit Komponieren, wobei die Gestaltung von religiösen und geschichtlichen Darstellungen in figuren-

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH PROPHET EZECHIEL

Von einem Glasgemälde im Dome zu Bremen. Vgl. VII. Jahrg., S. 71. — Text S. 80

reichen Kompositionen im Vordergrund stand, sowie mit der Glasmal- und Mosaikkunst. Daß er außerdem als Architekt, auch in Konkurrenzen, verschiedentlich und glücklich tätig war und endlich als ernstdenkender, von der Heiligkeit der Kunst durchdrungener Theoretiker in bedeutsamen Aufsätzen zu ästhetischen und organisatorischen Fragen Stellung nahm, wurde schon im Jahre 1910 hervorgehoben.

Hubers Kunst weist in steigendem Maße einen Zug ins Große, ins Leidenschaftliche auf. Wie seine Ölgemälde auf einen ausgesprochen realistischen, dekorativen Ton gestimmt

sind, so zeigen Glas- und Mosaikbilder diese von einem eminenten zeichnerischen Können getragene Grundtendenz seines Schaffens. Das Kleinliche, Weichliche, Seichte in der Kunstauffassung liegt ihm — dem geborenen Österreicher — fern, er bevorzugt das Gigantische, körperliche und geistige Kraftnaturen, wie sie sich darbieten in den Prophetengestalten der Bremer Domfenster (Abb. S. 78 u. 79). Huber als gediegener Kenner der Vergangenheit weiß, daß die Glasfenster keine Unterbrechung der Architektur bilden, daß ihnen vielmehr die Aufgabe der Fortführung der Wand, die aus dem praktischen Grunde der Lichtzuführung

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN UND DIE UNSCHULDIGEN KINDER

Karton zu einem Glasfenster für die St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr. Ausgeführt 1913. Teilstück. — Text S. 83

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — JESUS AM KREUZE

Karton zu einem Glasfenster für die St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr. Ausgeführt 1913. Teilstück. — Text S. 83

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ST. MICHAEL

Glasfenster in der St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr. Teilbild. 1913. — Text S. 83

eine scheinbare Durchlöcherung erfährt, zukommt. Den flächigen Charakter des Glasbildes betont er deshalb scharf, wobei ihm die von Hause aus stark dekorative Veranlagung zugute kommt wie die vollkommene Beherrschung des Handwerklichen in der Kunst. Die glaskünstlerische Tätigkeit lediglich auf die Kartonzeichnung zu beschränken und die Ausführung fremden Anstalten zu überlassen, hält Huber für falsch. Aus dieser Erwägung heraus schuf er an der Düsseldorfer Akademie die akademischen Glasmal- und Mosaikwerkstätten, in denen er seinem Ideal getreu seine eigenen Werke und die seiner Kollegen zur Ausführung bringt. Welcher Erfolg hieraus den angehenden Künstlern erwuchs, vermag man aus der bisherigen negativen Seite der Akademien zu beurteilen. Kunst und Kunstgewerbe gehören zusammen, an die Stelle der Akademien müssen Meisterateliers treten, fordert neuestens ein Teil der Künstlerschaft. Vor ihrem Auftreten führte Huber in Düsseldorf diese ihm selbstverständlich erscheinenden Dinge allerdings im Rahmen der für die Gesamtausbildung notwendigen Kunstschule vor zehn Jahren aus!

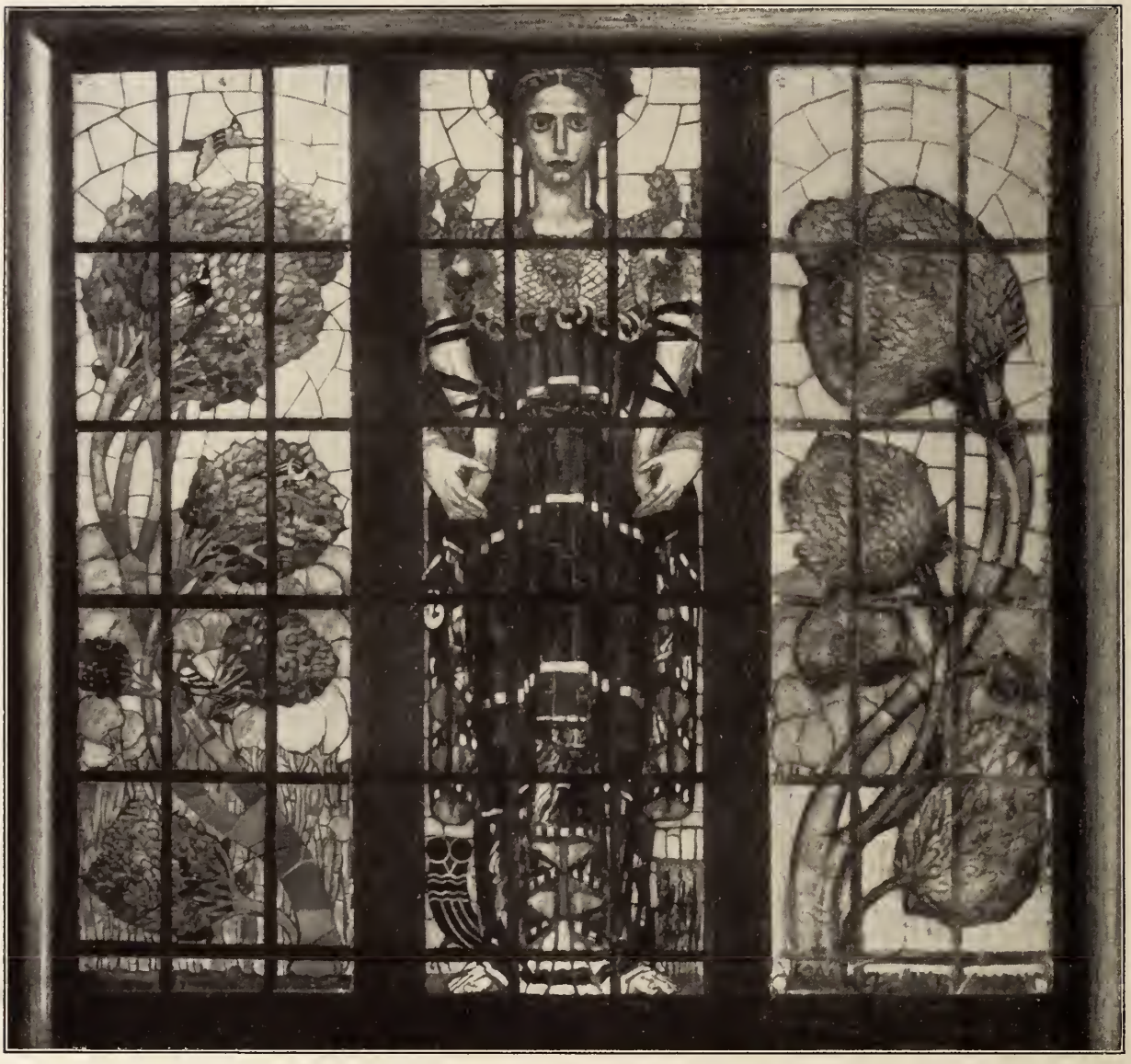
Einem eminent technischen Geschick des Meisters verdanken die prächtigen, flott und groß behandelten Figuren auf Hubers Fenstern, die einen eigenen malerischen Reiz ausströmen, ihre Wirkung. Der Künstler ist kein Epigone, kein Nachahmer des Alten, aber dieses bietet ihm eine Quelle der Anregung für sein Streben, den Gedanken der Gegenwart ihren sachgemäßen Ausdruck zu geben. Durch die Vereinigung des monumentalen Fresko- und Glasmalstils mit den großen, weithin wirkenden Flächen des Mosaik erreicht er seinen eigenartigen Stil. Was Huber will, zeigt sich am reinsten in der evangelischen

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH DER GUTE HIRT, UMGEBEN VON GLAUBE, HOFFNUNG, LIEBE

Glasfenster in der St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr. Teilbild. 1913. — Text unten

Petrikirche zu Mühlheim a. d. R. Gemeinsam mit Gebhardt, dem mit seinem Meisterschüler Haverkamp die Freskomalerei übertragen war, wurde er berufen, diese alte, bis in die Karolingerzeit zurückgehende, um 1250 im gotischen Stil erweiterte Kirche zu restaurieren. »Huber-Feldkirch ist der eigentliche Schöpfer jener raumkünstlerischen Gesamtwirkung, die beim Eintritt den Besucher fesselt und voll und ganz gefangen nimmt«, stellt der Präses Presbyterii der Evangelischen Altstadtgemeinde Dr. Ludwig Wessel in den »Blättern der Erinnerung« fest, die bei der Wiedereinweihung der Kirche am 24. März 1913 der Gemeinde dargeboten wurden. Auf diese raumkünstlerische Absicht ist alles gestimmt: Das feierliche Schimmern des Marmorgesteins in der Turmhalle der Kirche wie in der Umkleidung des Altars, die konzentrierte Flächenaufteilung und ihre farbenfreudige Abgrenzung im gottesdienstlichen Innenraum, das smaragdene Leuchten und goldige Funkeln der Mosaiken an der Kanzel und in jenen beiden großen, dem Altar nebengelagerten figürlichen Darstellungen der Heroen des apostolischen und reformatorischen Zeitalters und dann die wunderbar wechselnden Reize der Glasmalerei in den Chorfenstern (Abb. S. 80—83), deren Darstellungen im inneren Zusammenhange stehen. Die Kirche, deren Chorgestühl und Beleuchtungskörper Huber ebenfalls entwarf, stellt das Produkt aus der Vielseitigkeit des höchsten künstlerischen Könnens dar.

Aufgebaut auf der großzügigen Zeichnung ist die Mosaikkunst, deren Technik Huber studierte und wie selten einer handhabt. Sein Christus in dem hervorragenden Bauwerk des Kölner Architekten Endler, der St. Mechternkirche, die sich vorzüglich für Mosaikschmuck eignet, zeigt die ganze Majestät Gottes, aus



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ALLEGORIE

Teil eines Glasfensters der Aula im Gymnasium zu Mühlheim-Ruhr. 1910

dessen Blick gleichzeitig Vaterliebe und -güte zu uns spricht. Die Apside wird im Auftrage des »Rheinisch-westfälischen Kunstvereins« von Huber mit Mosaikkunst geziert. In welchem Stoffe Huber-Feldkirch auch arbeitet, immer bildet er aus ihm heraus seine Formensprache, die er braucht.

Für die Tüchtigkeit eines Lehrers und die von ihm vertretenen Anschauungen zeugen die Taten der Schüler. Die Künstler Walter Corde, Theo Winter, Georg Winkler und Franz Schilling, die jetzt mit Abbildungen folgen, gingen mehr oder weniger letzten Endes aus Hubers Schule hervor.

Walter Corde ist ein vielversprechender und großzügiger Künstler, der, nachdem er kaum zwei Jahre selbständig sich in glücklichster Weise versucht hatte, mit Kriegsbeginn ins Feld zog. Geboren in Köln, verbrachte Corde seine Lebenszeit in Düsseldorf mit Ausnahme kurzer Reisen, die nach Belgien und Oberitalien führten. Die erste künstlerische Ausbildung erfuhr Corde an der Düsseldorfer Akademie in der Zeichenklasse bei Peter Janßen und der Malklasse bei Spatz. Erst im letzten Jahr seines Akademiebesuches lernte er Professor Huber kennen, dem er sich für die Dauer anschloß und dem er als Assistent tatkräftige Unterstützung und Mithilfe wie in Köln, dann vor allem beim Entwurf von Glasfensterkartons lieh. Obwohl Corde in der bodenständigen niederrheinischen Kunst wurzelt, steht er im bewußten Gegensatz zur sog. »Gelehrten Kunst«, die vom Künstler abstra-

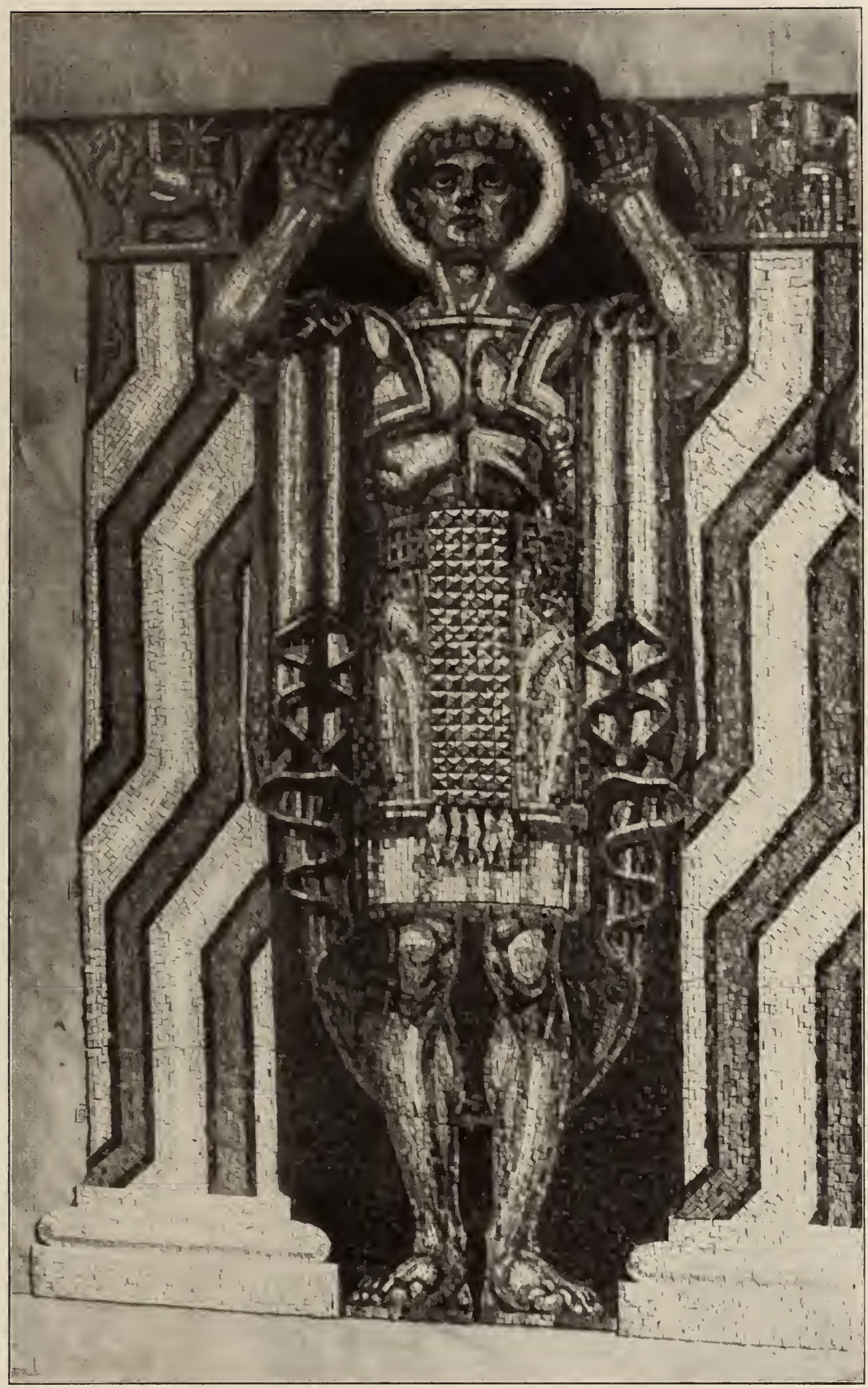
JOSEPH HUBER-FELDKIRCH KANZELSCHMUCK

Teil eines Mosaikbildes an der Kanzel der St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr

hiert, was nicht aus seinem künstlerischen Empfinden heraus schafft. Seinen Arbeiten, die hier im Bilde vorliegen, eignet abgerundete Raumwirkung (Abb. S. 95—104). Bei mächtig angelegter Komposition unterstützt die Farbe die scharf konturierte Zeichnung, ohne daß seine Werke ausgesprochen koloristisch wirken. Cordes Werke, die wir als charakteristisch für die Schule bei deren Aufführung an die Spitze stellten, lehnen einen Archaismus ab, sie suchen eine zeitgemäße Lösung der modernen Kunst zu finden, wie sie aus der gestellten Aufgabe hervorgeht. Die Moderne wird nicht gewaltsam herbeigezogen, sie ergibt sich als das Produkt eines gesunden Empfindens. Am deutlichsten erhellen dies die dekorativen Wandgemälde, wie sie Corde auf Aufforderung des preußischen Kultusministeriums für die Abdinghofkirche zu Paderborn entwarf (Abb. S. 95—98) und dann in dem Freskogemälde für die Aula der Töchterschule in Köln-Mühlheim (Abb. S. 99—101). »Der Beruf der Frau« in seiner mannigfachen häuslichen, charitativen und öffentlich-belehrenden Variation findet bei straffer Gesamtkomposition ihre jeweilige Gruppenkristallisation. Den Paderborner Entwurf zeichnen klare Wandgliederung und freudige Belebung der Flächen aus. Über den rein gedanklichen Inhalt von Cordes Bildern unterrichten der »Krieg«, in dem der Künstler seherisch ein Jahr bevor der Weltbrand entfacht war, den Schrecken dieses Dämons mit all seinen Folgen vorausahnte (Abb. S. 104), und dann die beiden Vesperbilder. Die Pietà gehört ja seit dem Mittelalter zu einem der beliebtesten Vorwürfe religiös empfindender Künstler und zu einem der besten Gradmesser künstlerischen Gestaltungsvermögens. Im 13. Jahrhundert schälte sich aus der vollendeten Kreuzabnahme als eigene Szene der Darstellung die Beweinung des auf ihrem Schoße liegenden Leichnams Christi durch die Gottesmutter heraus. Während man in den ersten Zeiten Johannes, Magdalena, die anderen Frauen, auch Nikodemus und Joseph von Arimathäa an der Klage der hl. Mutter teil-

JOSEPH HUBER FELDKIRCH HL. MAURITIUS

Von den Apsismosaiken in St. Mechtern zu Köln. Ausgeführt 1916



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — ST. GEREON

Von den Apsismosaiken in St. Mechtern zu Köln. Ausgeführt 1916

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENGEL

Von den Apsismosaiken in St. Mechtern zu Köln. Ausgeführt 1916

Für ein Privathaus in Düsseldorf

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH
MOSAIK. 1916

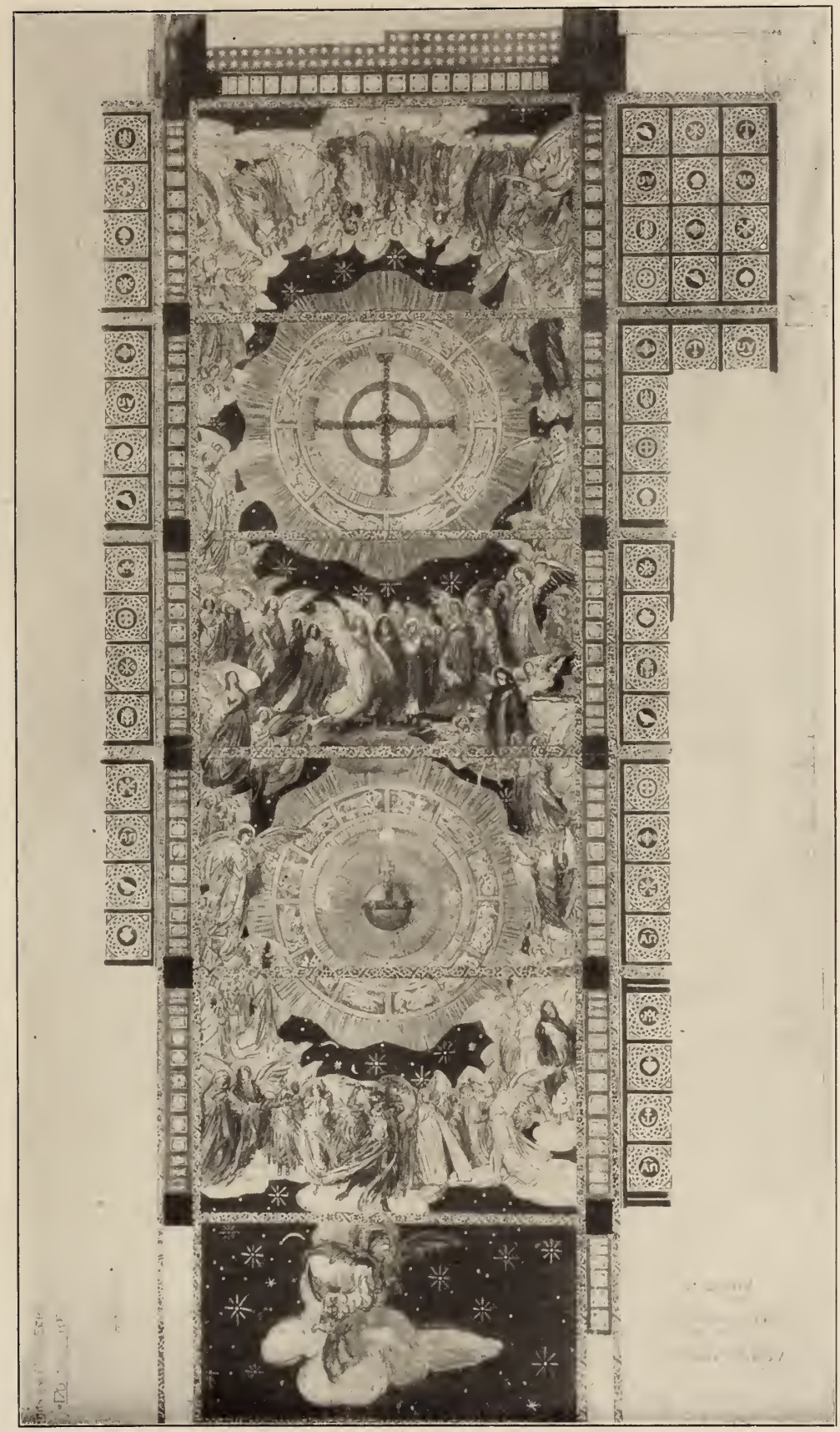
JOSEPH HUBER-FELDKIRCH MODELL EINES TEILES DER AULA DER KUNSTGEWERBESCHULE IN DORTMUND. 1911

nehmen ließ, ging man später daran, Jesus und Maria allein darzustellen. In der »Pietà« stellt Corde den Vorgang rein menschlich dar (Abb. S. 102), wodurch ihm allerdings die religiöse Weihe eines Andachtsbildes zu entgleiten droht. Die Gottesmutter läßt entsprechend dem menschlichen Schmerze des über die Ermordung des Sohnes zusammengebrochenen Herzens ihren Zähren freien Lauf. Maria ist die in Alltagsgewand gekleidete Mutter aus dem Volk, deren Leid und Klage zu jedermanns Herzen spricht. Das Dilemma, das darin besteht, daß die schwache Frau den schweren Körper des Leichnams nicht tragen kann, vermied Corde. Einmal setzte er die Mutter Gottes neben den gestorbenen Heiland, beim Karton »Vesperbild« (Abb. S. 103) läßt er die Wand die Last des Körpers tragen. Von größeren Arbeiten Cordes wurden uns noch bekannt »Die apokalyptischen Reiter« (Karton), die Ölbilder »Sommertag« (Museum Elberfeld) und »Toter Christus« (Kirche in Erkratz).

Corde, dem Maler des Kirchenbildes, steht Theo Winter, der Bildner des religiösen Hausgemäldes gegenüber. Er erscheint unter den hier vertretenen Künstlern als der Lyriker. Wenn Winter die Abendfahrt schildert (Abb. S. 109) — ein Werk, auch malerisch von köstlichem, schwer zu beschreibendem Reiz — oder Christus durch das Dorf gehen und die Kinder um sich versammeln läßt (Abb. S. 108), so führt der feinsinnige Dichter den Pinsel. Dabei ermangelt seinen Bildern nicht, was älteren und bisher bekannteren Künstlern — wir denken an Uhde u. a. — fehlt. Die religiöse Verinnerlichung im modernen Gewande. Der Künstler ist ja im Hause christlicher Kunst kein Fremder mehr; die Mappe[1]) brachte verschiedentlich Perlen seiner Kunst.

Theo Winter besuchte die Akademie seiner Vaterstadt München, nachdem ihm der langgehegte Wunsch namentlich auch durch die Erlangung eines Staatsstipendiums zur Tat geworden war. Die Professoren Hackl, Feuerstein und Diez waren seine Lehrer. 1902 entwarf er ein Wandgemälde, das die Grundsteinlegung der Frauenkirche zu München (1468) zum Vorwurf hatte. Das Bild[2]) trug dem Verfasser einen Preis ein. Die Vorliebe für intim gehaltene altdeutsche, volkstümliche Szenen, die des äußeren festlichen Gepräges entbehren, sprach aus ihm, das, leider, soviel wir wissen, noch der Ausführung in München harrt. Einfach und schlicht erzählt Winter, wie auch in seinem heiligen Franziskus, der den Vögeln predigt[3]). Die Poesie lieblich altdeutscher religiöser Lyrik spricht vor allem aus seiner »Madonna im Grünen«; auf dem in tiefen satten Farben gemalten Maienbild tritt zu der von giottesker Grazie erfüllten

[1]) A. a. O. Jhrg. 1907, 1910 und 1914.
[2]) Veröffentlicht in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft f. christl. Kunst 1910, S. 24.
[3]) A. a. O., Tafel XI.



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENTWURF ZU EINEM DECKENBILD. 1908

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENGELCHOR

Teil eines Entwurfes zu einem Deckengemälde. Vgl. Abb. S. 91

Himmelskönigin das Gegenwartskind, wie es uns Zumbusch vertraut machte, mit den Feldblumen. Im gleichen Jahre, als dieses Bild entstand, trug der Konkurrenzentwurf für ein Bonifatiusbild dem Künstler einen Preis ein. Mit Huber zog Winter nach Düsseldorf. 1911 ging er auf des erstgenannten Künstlers Veranlassung zu dessen Freund Welti nach Bern. In Düsseldorf, wo Winter mit Unterbrechung des Kriegsdienstes wohnt, übte Winter die unter Hubers Anleitung erlernte Glas- und Mosaikmalerei aus. So führte er auf Grund eines Konkurrenzentwurfes für die Herz-Jesukirche in Burtscheid bei Aachen fünf Glasgemälde selbst aus, von denen zwei in der Mappe 1914 veröffentlicht wurden. Die Farbenpracht, die kraftvolle Art der Durchführung und die edle Würde in der Zeichnung lassen die hohe künstlerische Qualität erkennen. Von den Fenstern schrieb 1914 der Verfasser der Jahresmappe: »Auf dem Gebiete der modernen kirchlichen Glasmalerei nahmen die Fenster eine hervorragende Stelle ein und bedeuten einen Fortschritt sowohl in Bezug auf die Zeichnung als auch hinsichtlich der Technik.«

Durch die zwei Vollbilder St. Meinrad und der hl. Isidor in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wurde im Jahre 1908 zum ersten Male weiteren Kunstkreisen ein junges Talent bekannt, auf das dann von uns bei Besprechung der Mainkofener Anstalt[1]) nachdrücklichst verwiesen wurde. Georg Winkler wurde 1879 in München geboren, an dessen Akademie er sich als Schüler von Prof. Karl von Marr und Wilh. von Diez für die Künstlerlaufbahn vorbereitete. Ein Studienaufenthalt in Italien, den ihm 1906 ein Staatsstipendium ermöglicht hatte, vertiefte die Anschauungen. Mit Prof. Huber ging der Künstler als Meisterschüler nach Düsseldorf, wo er Huber ein wertvoller Gehilfe ward bis zum Ausbruch des Krieges, der auch ihn zu den Waffen rief. Aus Winklers Werken spricht der Geist der Romantik im modernen malerischen Gewande. Seine Farbenzusammenstellung ist kühn bei harmonischem Zusammenklang des Ganzen. Während er im Ölgemälde die Idylle bevorzugt, sind seine Wandgemälde großzügiger angelegt. In eigenartiger Monumentalität setzte er bei strengster Naturwahrheit, wie sie sich namentlich aus der Gewandbehandlung ergibt, über die Holzvertäfelung des Mainkofner Kirchenschiffes seine Kaseingemälde. Sie stellen auf unsern Bildern, (S. 110 u. 111), von links nach rechts betrachtet, den guten Hirten, den hl. Martinus, Tobias und die Kirche Christi dar. Ein starkes dekoratives Talent verraten auch die übrigen Arbeiten in Mainkofen, die Winkler zum Teil selbst ausführte oder für die er die Ideenskizzen ent-

[1]) Heil- und Pflegeanstalt Mainkofen von W. Zils. Christl. Kunst, XIII. Jhrg. 1917, S. 297 ff.

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENGELCHOR

Teil eines Entwurfes zu einem Deckengemälde. Vgl. Abb. S. 91

warf. So schuf er in der Apside der Kirche das Freskogemälde Gottvater, die Engel (Abb. S. 112) usw., im Schiff und Chor die dekorative Malerei mit Keimfarben und bemalte, wie sich aus Abbildung S. 110 (unten) ergibt, wirkungsvoll die Orgel. Am Wasserturm stammt das 7 m hohe dekorative Fresko St. Florian von ihm, das sich infolge seiner technischen Gediegenheit bis auf den heutigen Tag unverändert erhielt. Für den malerischen Schmuck des großen Unterhaltungssaals, dessen Bühnenumrahmung er selbst ausführte, lieh der Künstler die Gesamtidee. Im Konversationszimmer tritt Winkler als der Landschaftler im dekorativen Sinne auf. Auch sonst wie in der Vorhalle der Direktion und dem Vestibül finden sich die Proben von seiner Kunst, die sich nicht einseitig festlegt. Künstlerische Tüchtigkeit und kindliche Pietät erfüllen das Mosaik (Abb. S. 107), das Winkler für das Grab der Mutter in den akademischen Werkstätten anfertigte. Mit innigem, hoffnungsstarkem Gebet vertraut sich die Mutter dem durch die Grabschaufel charakterisierten Sterbeengel an, der sie an seiner Hand in ein besseres Jenseits hinaufführt.

Als Franz Schilling, der am 4. Oktober 1879 im Rheinhessischen zur Welt kam, nach Düsseldorf übersiedelte, hatte er nicht nur bereits seine Ausbildung abgeschlossen, sondern bereits Beweise eines hohen Könnens erbracht. Nach einer Lehrzeit bei seinem Onkel, in die er mit 15 Jahren getreten war, und noch längerer Praxis an größeren stilgerechten Innendekorationen ging er mit 20 Jahren an die Münchener Akademie, wo er als Schüler Feuersteins bis Ende 1908 studierte. Unterbrochen wurde der Aufenthalt durch Studienreisen nach Italien und den Niederlanden. 1902 erhielt er die kleine Medaille für den Entwurf zur Bemalung der Chorapsis in Dornach, 1905 bei der Weihnachtskonkurrenz an der Akademie unter dem Thema Arbeit für den Entwurf »Schöpfungstage« den ersten Preis, 1907 und 1908 die große silberne Medaille für das Bild »Christus an der Geißelungssäule«[1]). Noch während der Studienzeit fand Schilling Gelegenheit, sich praktisch mit größeren monumental-dekorativen Arbeiten zu beschäftigen. Er führte 1906 die Entwürfe für die Bemalung des Treppenhauses und Sitzungssaales in dem prächtigen Neubau des erzbischöflichen Ordinariats zu Freiburg und bald darauf die figürlichen Malereien und teilweise die ornamentalen Ausschmückungen daselbst aus. Im gleichen Sinn betätigte sich der Künstler, als ihm 1908 das Reichsamt des Innern den Auftrag erteilte, die Hofgalerien der Hohkönigsburg i. E. mit den neun guten Helden und Jungfrauen im Charakter des 15. Jahrhunderts zu schmücken. Im Oktober desselben Jahres begann er die Chorbemalung des Münsters

[1]) Mappe 1910.

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH DIE HL. DREI KÖNIGE. 1919

zu Villingen in Baden. In den Jahren 1908/09 entstand so das Schutzmantelbild[1]) und ein Jahr darauf das Jüngste Gericht, Bilder von gleichzeitig großem religiösem und naturalistischem Empfinden. Praktische Tätigkeit hatte also Schilling zum großen monumentalen Stil geführt, der einerseits einer starken Befähigung entsprang und anderseits in der Art der Aufträge Förderung fand. Das 1909 in der Jahresmappe veröffentlichte »Siebentagewerk« vom Jahre 1904 sprach aus diesem Stilempfinden heraus. Schilling steigert in diesen Werken durch das Archaische der Stilisierung, die mit antiquierendem Historismus nichts gemein hat, die Erhabenheit der Gesamterscheinung, wie sie auch seine Mosaikgebilde dartun. Für einen Kirchengiebel entwarf der Künstler eine Christophorusfigur[1]), dieses Heft enthält das Mosaikbild der hl. Helena (Abb. S. 106). In der Mosaikkunst unterscheidet sich Schilling, der nunmehr zu Freiburg i. B. wohnt, von seinen neuen Düsseldorfer Kollegen durch die freiere, mehr malerische Behandlung, getreu dem durch seine Kunst gehenden Zug.

Wir schließen die Betrachtung der Bilder mit dem St. Georg (Abb. S. 105) von C. Jung-Dörfler, ebenfalls einem Meisterschüler Hubers, der mit seinen ersten Arbeiten in der angewandten Kunst die Lehren der modernen, vielmehr alten, aber in besonderem Maße durch die Neu-Düsseldorfer Schule erst jüngst wiedergewonnene Glasmalkunst in die Tat umsetzte.

[1]) Abb. in Jahresmappe 1910.

[1]) Abb. Jahresmappe 1910, S. 31.

WALTER CORDE (DUSSELDORF) AUFERSTEHUNG DER TOTEN

Entwurf für Bemalung des Chorbogens der Abdinghof-Kirche in Paderborn. Vgl. Abb. S. 96—98. Text S. 85

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) PROJEKT FÜR AUSMALUNG DER ABDINGHOF-KIRCHE IN PADERBORN
Langschiffswand. — Text S. 85

TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

(Schluß)

Am zweiten Verhandlungstage, der den Erörterungen über die Trennung von Kirche und Staat galt, sprach als erster der Provinzialkonservator Baurat Schmid-Marienburg. Er beschränkte sich auf die preußischen Verhältnisse. Unter den Umwälzungen der letzten Zeit hat die Trennung von Kirche und Staat, Kirche und Schule die meiste Erregung hervorgerufen. Zwar ist die Trennung erst angekündigt, und wenn sie auch gewiß kommt, so ist doch jetzt vielleicht noch Zeit, etwas zu retten. Die katholische und protestantische Kirche waren bisher Gesellschaften öffentlichen Rechtes; ihre Kulthäuser heißen Kirchen, ihre Geistlichen sind Beamte. Vielgestaltig ist das Patronatsverhältnis; bei der Hälfte aller Kirchen war bisher der Staat Patron, der als solcher auch Baulasten zu tragen hatte, oft sehr erhebliche Prozentsätze. Dazu kamen freiwillige Gaben, Geschenke aus Gnadenfonds und dem Dispositionsfonds des Kultusministers. Was die Kirchen und die Gegenstände ihrer Ausstattung unter dem Gesichtspunkte des Denkmalwertes betrifft, so hing ihre Veränderung und Veräußerung von der staatlichen Genehmigung ab. Die Trennung bedeutet die Aufhebung aller bisher bestehenden Gesetze und Verordnungen, eine Stellung des Staates zu den zwei Hauptkirchen, wie er sie gegenüber den Juden, Mennoniten und anderen einnimmt. Wie nun bei diesen infolge der mangelnden Staatspflege mit der Zeit schon sehr vieles kunst- und kulturgeschichtlich Wichtige abhanden gekommen ist, so würde es auch bei den Hauptkirchen geschehen. Bisher lag für ihre beweglichen Denkmäler keine Veranlassung zum Verkaufe vor, die Scheu vor dem Staate hinderte auch, daß viel Schlimmes in dieser Beziehung geschah. Die finanzielle Beihilfe des Staates verhütete Veränderungen und Verfall. — Wie wird es aber, wenn die Trennung kommt? Religiös gleichgültige Gemeinden werden alles vernachlässigen, es werden bei ihnen Zustände wiederkehren wie vor 100 Jahren, als man sich z. B. nicht scheute, den schönen romanischen Dom von Goslar dem Abbruche preiszugeben. Religiös lebendige Gemeinden werden danach trachten, auch gerade wegen der Zurückstellung ihrer Kirche, das kirchliche Leben aufrechtzuerhalten. Aber sie werden als alleinige Zahler zu größter Sparsamkeit gezwungen sein, nur das Notdürftigste, Unentbehrlichste ausführen können und auf alles andere, wie Heizung, neue Bemalungen, Anschaffung von Kunstgegenständen, Herstellung alter Kostbarkeiten usf. verzichten müssen. Damit wird zusammenhängen, daß die beweglichen Denkmäler nun in Wahrheit »beweglich« werden, d. h. dem Verkaufe anheimfallen, um das dringend nötige Geld dadurch zu beschaffen. Die Auffassung, die sich eingebürgert hatte, daß z. B. der Verkauf eines alten schönen Altares etwas Unehrenhaftes sei, wird unter solchen Umständen verlorengehen, gerade die wertvollsten Denkmäler werden in den Handel gelangen und ins Ausland abwandern. Alles, weil der Staat versagt und die unmittelbaren gottesdienstlichen Zwecke vorgehen. Ein weiterer Übelstand bei der Trennung ist, daß

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) PROJEKT FÜR AUSMALUNG DER ABDINGHOF-KIRCHE IN PADERBORN
Langschiffswand. — Text S. 85

infolge von ihr bei wichtigen Aufgaben der Denkmalpflege das früher so förderliche Zusammenarbeiten vielseitig erfahrener Kräfte fortfällt und alles immer einer einzelnen Kraft überlassen bleibt. — Dem allen gegenüber steht aber doch die Hoffnung, daß die kirchliche Denkmalpflege auch von der neuen Regierung anerkannt werden dürfte. Denn erstens ist sie nicht kulturfeindlich. Sie kann und wird, schon aus Rücksicht auf die Stimmung des Volkes, nicht den Einfall haben, plötzlich alles von sich werfen zu wollen. Also kann sie auch nicht alle Lasten auf die Privatpatronate abwälzen wollen. Sie wird diese aber auch darum bestehen lassen, um nicht den reichen Patronatsherren ein Millionengeschenk zu machen. Folgende Leitsätze sollten für die Zukunft festgelegt werden: Die allmähliche Ablösung der Staatslasten kann nach zivilrechtlichen Grundsätzen geschehen. Der Staat erklärt sich zur Unterstützung und zum Schutze der weltlichen und kirchlichen Denkmäler bereit (wenn schon nicht aus Rücksicht auf Kirche und Religion, so doch auf den allgemeinen kulturellen Wert jener Denkmäler). Er behält sich die Aufsicht vor und läßt demgemäß die Denkmalpflege ausüben. Dringend nötig ist ein Ausfuhrverbot für Kunstwerke von Denkmalwert, wie andere Staaten es schon besitzen. — Als zweiter Redner behandelte Geh. Reg.-Rat Stutz die vorliegende Frage unter dem Gesichtspunkte des Kirchenrechtes. In den für die protestantische Kirche gültigen Vorschriften sind gegen früher keine Veränderungen eingetreten. Wohl aber ist dies bei denen der katholischen Kirche der Fall und zwar infolge Inkrafttretens des Codex juris canonici seit 1918. Dieser beschäftigt sich an mehreren Stellen mit den Denkmälern, den bona pretiosa, die einen künstlerischen, geschichtlichen und Sachwert besitzen (can. 1497, § 2), mit Rücksicht auf ihr Alter, ihren Wert für die Kunst oder den Gottesdienst Schonung verdienen (c. 1280). Genau sind die auf uralten Auffassungen beruhenden Vorschriften über die Veräußerung und Veränderung. Die erstere betreffend wird in c. 1529 ff. bestimmt, Kirchengut könne unter gewissen Bedingungen veräußert werden, beim Vorliegen einer justa causa, einer urgens necessitas, auch wenn sich ein zwingender Vorteil zeige oder die Pietät es erheische. Schriftliche Abschätzung muß erfolgen. Die Veräußerung ist bei sehr hohen Werten nur gültig unter Erlaubnis des Apostolischen Stuhles, der auch darüber zu befinden hat (c. 1281), ob Reliquien oder für die Verehrung besonders wichtige Bilder veräußert oder dauernd in eine andere Kirche überführt werden dürfen. Bei Gegenständen im Werte von 30000—1000 Lire ist der Bischof zuständig, aber unter Zustimmung des Kathedralkapitels, des von ihm einzusetzenden Diözesan-Verwaltungsrates und der Interessenten. Nur letztere und Verwaltungsrat sind von ihm zu hören bei Gegenständen unter 1000 Lire. Was die Veränderung angeht, so bedarf es für sie der schriftlichen Einwilligung des Bischofs, der in dieser Sache prudentes ac peritos fragen soll — also eine ausdrückliche Anerkennung der Organe der Denkmalpflege! Die Verwaltung des Kirchengutes ist im Codex nur für die Kirche selbst beansprucht, die zur Erwerbung und Verwaltung ihrer Güter ein nativum jus besitzt (c 1495, § 1). Sehr kräftig wird also in

WALTER CORDE (DÜSSELDORF)

Entwurf für Bemalung der Rückwand der Abdinghof-Kirche in Paderborn. — Text S. 85

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) FRAUENBERUF

Fresko in der Aula der Töchterschule in Köln-Mühlheim. Vgl. Abb. S. 100 und 101. — Text S. 85.

dem Codex das kirchliche Selbstverwaltungsrecht betont. Er sucht die über 1000jährige Geschichte des Patronates abzuschließen. Neue Patronate sollen nicht mehr errichtet werden. C. 1469 bestimmt die onera seu officia patronorum, die sich nicht in die kirchliche Verwaltung einzumischen, aber bei Gefährdung des Kirchengutes den Bischof aufmerksam zu machen und bei Verfall des Gebäudes für Ausbau und nötige Verbesserungen zu sorgen haben. In ähnlich genauer Weise betrachtete der Redner auch das Recht des Staates (Bayern, Württemberg). Es ist zu vermuten, daß der Staat sich bei der Trennung nicht ganz schroff und kirchenfeindlich verhalten und wenigstens den beiden großen Glaubensgemeinschaften die nötige Rücksicht nicht versagen wird. Hier ist es, wo die Denkmalpflege ansetzen kann. Zwar wird es keine privilegierte Kirchen mehr geben, also fällt auch die staatliche Kirchenaufsicht weg. Aber eingreifen kann der Staat dennoch auch bei kirchlichen Dingen, wenn es sich um allgemeingültige Gesichtspunkte handelt, mithin ist es ihm möglich, Denkmalpflege auch nach dieser Richtung auszuüben. So wird trotz allem eine vernünftige Zusammenarbeit von Staat und Kirche dauernd nötig sein. Freilich erfordert sie viel Geld, und das ist der dunkle Punkt bei der in naher Zukunft zu erwartenden allgemeinen Verarmung. Sie stellt es mit in Frage, ob wir ferner auf der jetzigen Kulturhöhe bleiben werden. — Eingehend berichtete Herr Generalkonservator Dr. Hager über die aus dem bayerischen Konkordate sich ergebenden günstigen Verhältnisse. Möchten bei der Trennung alle bisher gemachten Fortschritte im beiderseitigen Interesse erhalten bleiben. — Prof. Dr. Sauer sprach über das Verhältnis in Baden. Nachdem der Patronat dort zumeist schon beseitigt ist, können die Bau- und Erhaltungspflichten nicht aus ihm hergeleitet werden. Somit sind die Folgen dort jetzt auch nicht so schwer wie anderswo. Die Kirche wird ihr Verhältnis zur Denkmalpflege nicht aufgeben. Was bei der Trennung wird, hängt von der Art ihrer Durchführung ab. Entweder gibt es eine völlige Scheidung wie in Frankreich, oder — hoffentlich! — wegen der im Volke wirksamen moralischen Kräfte und der Notwendigkeit sittlicher Hebung des Volkes eine ruhige, verständnisvolle Aus-

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) DER BERUF DER FRAU

In der Aula der Töchterschule in Köln-Mühlheim. Vgl. Abb. S. 99 und 101

einandersetzung, wie auch für die Zukunft die staatliche Denkmalpflege und die Gewährung der nötigen Mittel für sie. Die Verpflichtung hierzu muß reichsgesetzlich festgelegt werden. Wenn aus diesen Dingen aber nichts wird, so müssen wir versuchen, das Volk selbst zum Denkmalpfleger zu machen, ihm durch rastlosen Unterricht, und indem schon die Kinder bei jeder Gelegenheit auf die Wichtigkeit dieser Sache hingewiesen werden, die Auffassung einimpfen, daß den, der Denkmäler schädigt, verwüstet, verkommen läßt, ein Brandmal trifft. Als Forderungen sind festzuhalten: eine grundsätzliche Äußerung der Regierungen, daß sie auch fernerhin die Lasten der kirchlichen Denkmalpflege tragen wollen, außerdem ein Sperrgesetz gegen die Ausfuhr. — Im ähnlichen Sinne äußerten sich noch mehrere andere Redner, von denen Frhr. von Biegeleben (Darmstadt) die Gründung eines Denkmalrates vorschlug, der aus Sachverständigen und Verwaltungsleuten zu bestehen habe und dadurch zum Ausgleiche aller Gesichtspunkte geeignet sei. — Am Ende der Verhandlungen wurde eine Entschließung angenommen, die aus den zuvor gekennzeichneten Schmidschen Leitsätzen hervorgegangen war. Sie wird der Reichsregierung und den Regierungen der Bundesstaaten vorgelegt werden. Ihr Wortlaut ist: Die kirchliche Denkmalpflege als das weitaus bedeutendste Gebiet der Denkmalfürsorge darf durch die Trennung von Staat und Kirche nicht beeinträchtigt werden. Bei der gesetzlichen Regelung der Denkmalpflege ist, soweit noch ausreichende Bestimmungen fehlen, den Regierungen der Einzelstaaten eindringlichst zu empfehlen, auf die Wahrung der angeführten allgemeinen Gesichtspunkte Bedacht zu nehmen. Ferner wurde der Entwurf für ein Gesetz zum Verbote der Ausfuhr von denkmalwertigen Kunstwerken kundgegeben und einmütig angenommen. Es wird Sache der Reichsregierung sein, zu ihm Stellung zu nehmen. Seine Einführung wäre sicher von größter Wichtigkeit. Nicht minder alles, was der Erhaltung unserer Denkmäler im übrigen dient. Gerade jetzt, nachdem wir durch den Krieg so vieles verloren haben, aber den Schatz unserer Denkmäler noch besitzen, sollen uns diese kostbarer sein denn je. Doering

HISTORIENMALER BERNHARD VON NEHER

Von ADOLF BRINZINGER, Stadtpfarrer a. D.

Bernhard von Neher ist geboren in Biberach 16. Januar 1806. Er ist einer der letzten Schüler von Cornelius und ein glänzender Stern am Himmel der christlichen Kunst, für Württemberg mit seinem nur 6 Jahre älteren Landsmann Hofmaler Anton von Gegenbaur[1]) (geboren in Wangen i. A. 6. März 1800, gestorben in Rom 31. Januar 1896) zugleich ein

[1]) Vgl. Die christliche Kunst, XV. Jahrg., S. 100ff.

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) FRAUENBERUF

Teil des Freskogemäldes in der Aula der Töchterschule zu Mühlheim am Rhein

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) PIETÀ

Text S. 90

Vertreter jener Stilrichtung in der Malerei, welche das Klassische und romantische Ideal miteinander zu verschmelzen strebte. Im folgenden möchten wir seine interessante Lebensbeschreibung darstellen, und zwar: 1. seine Lehrjahre in Biberach, Stuttgart, München und Rom, 2. seine Wirksamkeit in München, 3. in Weimar und Leipzig und 4. zuletzt in Stuttgart.

1. Bernhard von Neher ist ein Sohn des Malers Joseph Anton Neher und seiner Ehefrau Theresia Brunner in Biberach a. d. Riß, damals badisch, im Herbst hernach württembergisch, vorher freie schwäbische Reichsstadt. Sein erster Lehrer der Malerei war sein Vater, von seinem 13. Lebensjahr an aber Franz Müller in Biberach, ein Schüler von Maler Joh. Bapt. Pflug (gestorben 1860) und von Hofmaler Joh. Bapt. Seele (gestorben 1814). Bernhard kopierte bei Müller Studien nach Raffael und Michelangelo, malte aber dann auch in Öl, merkwürdigerweise zuerst religiöse Bilder: »David, die Harfe spielend« und »Christus am Jakobsbrunnen«, sodann ein Gruppenbild seiner Familie. Als Müller nach Ulm zog, kam der 16jährige Kunstjünger nach Stuttgart zu Hofmaler Hetsch und Bildhauer Johann Heinrich Dannecker (gestorben 1841), Kunstschuldirektor, im Frühjahr 1822. Das Honorar für ein Familiengemälde und ein Porträt von König Wilhelm I. von Württemberg, für das Biberacher Rathaus gemalt, verschaffte ihm die nötigsten Mittel zum weiteren Studium. Er übte sich jetzt im Modellzeichnen, besuchte auch die Sammlung der Gebrüder Sulpice und Melchior Boisserée und las Homer und Virgil. Von Anton von Gegenbaur aufgemuntert, ging er mit einem zweijährigen Stipendium des Biberacher Stadtrats im Herbste 1823 nach München und fand daselbst freundliche Aufnahme bei seiner Tante, welche dem Haushalt des Domkapitulars Freiherrn von Ow vorstand. Er studierte jetzt 5 Jahre lang an der Akademie, zuerst bei Direktor Langer, seit 1825 bei Peter von Cornelius, der von Düsseldorf nach München berufen worden war. »Mit einmal war ich jetzt in eine neue geistige Tätigkeit versetzt«, sagt Neher selbst von jener Zeit. Der geniale Cornelius wurde jetzt sein Lehrer und Gönner und seiner Schule ist Neher zeitlebens treu geblieben. Unter seiner Leitung fertigte er in lebensgroßen Figuren den Karton: »Die Wiedererkennung Josephs in Ägypten durch seine Brüder«. 1826 bestand er in Stuttgart eine Kunstprüfung und wurde jetzt vom Kriegs-

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) VESPERBILD. 1913

Karton. — Text S. 90

dienst befreit. 1828 erhielt er für das Ölgemälde: »Klage des Grafen Eberhard um seinen in der Schlacht bei Döffingen gefallenen Sohn Ulrich« 1200 Gulden vom Stuttgarter Kunstverein und von König Wilhelm ein mehrjähriges Reisestipendium von je 700 Gulden. Im Mai 1828 reiste er nun, erst 22 Jahre alt, über Florenz nach Rom. Raffael wurde bald sein Liebling und neben ihm die Antiken. Overbeck, Voit, Führich, Genelli, Ludwig Richter und besonders der Hamburger Maler Erwin Speckter und Anton Dröger aus Trier, der ihn in die Farbengeheimnisse der Venezianer einführte, dann die Schwaben: Bildhauer Konrad Weitbrecht (gestorben 1836), Landschaftsmaler Maier und Medailleur Bruckmann aus Heil-

WALTER CORDE (DÜSSELDORF) DER KRIEG. 1913

Text S. 85

bronn (gestorben 1850) wurden mit ihm befreundet. Von Raffaels Tapeten im Vatikan angeregt, malte er in Öl: »Die Auferweckung des Jünglings von Naim«, jezt in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Nr. 837), edel, einfach, natürlich. »Raffaelisch in den Formen, den Venezianern in der Farbe sich nähernd, aber doch von jener deutschen, genauer gesagt oberschwäbischen Einfalt, Kraft und Tiefe der Empfindung, welche Nehers religiöse Bilder trotz aller Verschiedenheit des Stils doch wieder in die Nachbarschaft eines Hans Schülein und Bartholomäus Zeitblom aus der Ulmer Schule bringen«, wie August Wintterlin sagt. 1832 besuchte Neher Neapel und verließ Rom im August nach vierjährigem Aufenthalt, studierte dann in Assisi und Florenz besonders Masaccio und Fiesole, auch in Venedig mehrere Wochen und kehrte über Padua und Verona nach München zurück. Seine Lehrjahre als Historienmaler waren jetzt beendigt.

2. In München erhielt er die schmerzliche Nachricht vom Tod seines Vaters und eilte jetzt nach Biberach, um seine Mutter und Geschwister zu unterstützen. Fräulein Emilie Linder, Malerin aus Basel, kaufte von ihm das in Rom begonnene Bild: »Abraham mit den Engeln vor seinem Zelt«, jetzt im Baseler Museum. Von Cornelius empfohlen, erhielt er jetzt von König Ludwig I. den ehrenvollen Auftrag, das von Friedrich Gärtner restaurierte Isartor im Tal, mit dem 75 Fuß langen und 8 Fuß hohen historischen Freskobilde: »Einzug des Kaisers Ludwig des Bayern nach der Schlacht bei Ampfing« über dem Haupteingang zu schmücken, mit den Bildern der Schutzpatrone der Stadt München: Maria und St. Benno, über den Seiteneingängen. Er legte 2 Skizzen vor. Cornelius und der König Ludwig waren sehr damit zufrieden. In 3 Jahren fertigte er zuerst den riesigen, jetzt in Weimar aufbewahrten Karton, dann die Farbenskizze, und begann im Sommer 1834 mit dieser Malerei in der ihm fast unbekannten, schwierigen Freskotechnik, mit Hilfe des Freskomalers Kögel aus Oberdorf in Bayern für 5000 Gulden Honorar. Ende September 1835 war die Enthüllung dieses Freskobildes. Das lebensvolle, volkstümliche, historische Bild fand allgemeine Bewunderung. Der Sieger, Ludwig der Bayer, mit Krone, Zepter und Reichsapfel geschmückt, begleitet von einem glänzenden Gefolge, wird

C. JUNG-DÖRFLER (DÜSSELDORF) ST. GEORG

Glasgemälde. — Text S. 93

vom Magistrat, Klerus und Volk empfangen. Ein Reichsherold und Musikanten eröffnen den Zug, Frauen streuen Blumen, die Gefangenen und Trophäen beschließen das Ganze. Die Komposition ist abwechslungsreich, hat schönen Rhythmus der Linien und treffliche Figuren: stolze Männer, anmutige Frauen, liebliche Kinder, prächtige Pferde. Die Farbe ist klar und heiter, die Zeichnung sicher, der Geist des großen Freskomalers Masaccio in Florenz scheint über dem Bilde zu schweben. Leider hat das schöne Werk,

FRANZ SCHILLING HL. HELENA

Mosaik. — *Text S. 94*

wie viele andere Fresken in München, durch die Unbild der Witterung gelitten. Es ist 1858 von Professor W. Lindenschmitt und 1881 nach Keims Verfahren durch seine Schüler restauriert worden. Nehers Schüler, Friedrich Zimmermann, fertigte 1881 einen Stich als Vereinsgabe des Münchner Kunstvereins. Der Einfluß von Cornelius führte Neher auf diese höhere Bahn und bewahrte ihn vor der Gefahr, in süße Weichlichkeit oder flaue Glätte zu geraten, sagte August Wintterlin.

Die zweite Hälfte des Lebens unsres Künstlers hat zum Schauplatz seines Wirkens die Städte Weimar, Leipzig und Stuttgart.

3. Durch Vermittlung des Kunstschriftstellers L. Schorn wurde jetzt Neher nach Weimar berufen, um in der Residenz der Großherzogin Maria Paulowna und ihres Sohnes Alexander 2 Säle mit 34 Bildern zu Schillers und 28 Bildern zu Goethes Werken zu schmücken, in den Jahren 1836—46. 1837 befiel ihn ein hartnäckiges Augenleiden, weshalb er seinen Freund Kögel und nach dessen Tod einige jüngere Kräfte zu Hilfe nahm. Im Hause des Oberbaudirektors Wenzel lernte er dessen Tochter Maria kennen, die am 10. März 1840 seine Gattin wurde und 46 Jahre lang mit ihm in glücklichster Ehe gelebt hat (gestorben Stuttgart 21. Januar 1893). Aus dieser Ehe sind 3 Söhne und 1 Tochter hervorgegangen. Neher verstand seinen Schiller und Goethe und entfaltet jetzt sein großes Talent. Unter seinen Schillerbildern sind die besten: der Tellschuß, die Kapuzinerszene in Wallensteins Lager, die Huldigung der Künste und die kleinen Szenen zum Lied von der Glocke. Weit bedeutender sind die Goethezimmerbilder, besonders Erlkönig, Gott und Bajadere, der Fischer, Kampf um Fausts Seele, Prometheus, Wanderers Sturmlied. »Sie gehören zum Besten, was wir in dieser Art überhaupt treffen«, sagte der Kunsthistoriker und Kritiker Friedrich Pecht. Im Geiste der antiken Plastik sind die Reliefs der Türen ausgeführt: Amor als Landschaftsmaler, Gesang der Geister über den Wassern, Urworte. Im Schillerzimmer herrschen mehr die hellen Farben, im Goethezimmer dagegen gedämpfter, vornehmer Ton. Im Stuttgarter Museum der bildenden Künste im ersten

GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) MOSAIK FÜR DAS GRAB DER MUTTER DES KÜNSTLERS

Text S. 93

Stock sind die Originalkartons an den Wänden aufgehängt von diesen Weimarbildern. F. Hanfstaengl hat sie photographiert, im Verlag von W. Spemann erschienen, Text von Lübke. 40 Blätter der Glocke hat H. Lautmann auf Holz gezeichnet, geschnitten von J. G. Flegel. 1841 erhielt Neher einen Ruf als Direktor nach Leipzig, als Nachfolger von Veit Hans Schnorr von Carolsfeld. Er arbeitete in den Sommermonaten in Weimar seine Fresken, in Leipzig aber hat er eine Reihe tüchtiger Schüler, wie Lautmann, Zumpe und Naumann herangezogen. Im Frühjahr 1846 wurde er nach Stuttgart, zunächst als Professor und dann als Vorstand der Kunstschule daselbst berufen.

4. Im Herbst 1846 kam Neher nach Stuttgart, als Professor und Nachfolger seines Biberacher Landsmannes, des Historienmalers Friedrich Dietrich (gest. 1846 in Stuttgart), der unter anderem auch das große Auferstehungsbild am Hochaltar der katholischen Eberhardskirche in Stuttgart gemacht hat, das am Osterfest 1840 enthüllt wurde. König Wilhelm I. hat dem Künstler viele ehrenvolle Aufgaben gestellt: den Rosenstein erschloß er den Göttern Griechenlands durch zahlreiche antike Skulpturen und Gegenbaurs Kuppelge-

THEO WINTER (DÜSSELDORF) LASSET DIE KINDLEIN ZU MIR KOMMEN

Ölbild. — Text S. 90

mälde mit Psycheszenen geschmückt, im Residenzschloß ließ er durch denselben Gegenbaur seine Ahnen verherrlichen in einem Zyklus von historischen Fresken, die Villa in Berg im Renaissancestil von Christian Leins, die Wilhelma im maurischen Stil der Alhambra von Ludwig Zanth erbauen. Für den Freskenmaler Neher gab es aber damals keine Gelegenheit neuer Aufträge. Er widmete jetzt seine Tätigkeit der Kunstschule und der religiösen Malerei. Eine Reihe von jüngern Künstlern verehrte in ihm ihren hochgeschätzten Lehrer wegen seiner reichen Kenntnisse, seiner idealen vornehmen Gesinnung und seines vielseitigen freundlichen Rats. Eine eigentliche Schule hat er zwar nicht hinterlassen — Düsseldorf, Paris und München zogen die Geister in ihren Bannkreis, aber sein Einfluß als Professor, Vorstand seit 1864, und zuletzt als Direktor (1867—79) der Kunstschule war deswegen doch überaus segensreich, wie alle seine Schüler es rühmen. Nonnenkamp aus Hamburg, und besonders Fidel Bentele (geb. Tettnang 1830, gest. Stuttgart 1901), seit 1856 Professor an der Baugewerkschule, der das St. Josephsbild der Stuttgarter Eberhardskirche

THEO WINTER ABEND

Ölgemälde von 1916. — Text S. 90

und die Enthauptung des Johannes in Tettnang, das Abendmahl in Offenburg, den barmherzigen Samariter und Poesie und Musik in der Stuttgarter Galerie gemalt hat, waren seine zwei Hauptschüler in der religiösen Malerei. Die Kartons der Glasgemälde für die Stuttgarter Stiftskirche beschäftigten ihn jetzt als Hauptwerk seines Lebens. Zunächst übertrug ihm König Wilhelm die Entwürfe von 3 Fenstern: Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi, 1847—52 gemalt, von Gebrüder Scherer in München als Glasgemälde ausgeführt. Die architektonische Umrahmung ist von Werkmeister Karl Beisbarth (gest. 1878 in Stuttgart). 1852 folgte das Bild der Orgelempore in der Stuttgarter Stiftskirche: David und Cäcilia, dann 1864 das Pfingstwunder und 1871—73 das Jüngste Gericht, endlich die Krone des Ganzen 1883 das sogenannte Kapf-Fenster, zum Andenken an den Prälaten der Stiftskirche, Karl Sixt Kapf, erster Stiftsprediger in Stuttgart, mit der Anbetung des Lammes, 1887 von Zettlers Hofglasmalerei in München ausgeführt. Das Alte und Neue

GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) DER GUTE HIRT (LINKS), HL. MARTIN (RECHTS)

Wandmalerei in der Kirche zu Mainkofen bei Deggendorf (Ndb.). — Text S. 92

Testament gaben die Motive, die Italiener Giotto und Fiesole die Stilrichtung, die der 3 ersten Fenster: Pfingstfest, Gericht, Anbetung des Lammes haben anmutigere, freiere Formen, alle den Geist tief empfundener Frömmigkeit und geistvoller Komposition. Ein herrliches Meisterwerk ist jedes einzelne Fenster, reich an anmutigen Szenen, von Prälat Monz im Christlichen Kunstblatt 1881 und 1890 ausführlich besprochen. Auch in der Leonhardskirche ist der Karton des Glasgemäldes, ein segnender Christus mit den vier Evangelisten, von Neher, ebenso die Kartons der Glasgemälde in der Stuttgarter Schloßkirche: Die Anbetung der hl. drei Könige mit dem Grafen Georg und mit Herzog Christoph und ihren Namenspatronen, desgleichen in der Johanniskirche: Kreuzigung und Abendmahl, sodann Madonna, St. Nikolaus und zwei Engel in der griechischen Kapelle im Residenzschloß. Die Kartons dieser Glasgemälde in der Stiftskirche und Johanniskirche sind jetzt in der Staatsgalerie zu Stuttgart. Nach Empfindung und Stil gehören sie zu den besten Werken christlicher Kunst der Zeit. Wir nennen sodann noch das Kreuzigungs-

GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) HL. CÄCILIA

Von der Orgelbemalung in der Kirche zu Mainkofen bei Deggendorf (Ndb.). — Text S. 93

GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) TOBIAS (LINKS), DIE KIRCHE (RECHTS)

Wandmalerei in der Kirche zu Mainkofen bei Deggendorf (Ndb.). — Vgl. Abb. S. 110

bild, ein Chorbild in Ravensburg, 1850 gemalt, und die Kreuzabnahme in der Staatsgalerie, 1850 gemalt, ferner das Frühlingsbild im Stuttgarter Residenzschloß, Noahs Dankopfer und das Bild des göttlichen Kinderfreundes in Privatbesitz. Auch verschiedene Porträts hat er gemalt. Am 17. Januar 1886 starb Neher in Stuttgart. Von Württemberg, Bayern und Belgien erhielt er hohe Orden und wurde Mitglied der Akademien in München und Wien. Er ist auf dem Pragfriedhof beerdigt worden. 1893 am 12. Januar folgte ihm seine Gattin im Tode nach. Wer seine Kartons, die Kreuzabnahme in der Staatsgalerie, oder seine 30 Originalzeichnungen im Kupferstichkabinett studiert und seine herrlichen Glasgemälde in den Stuttgarter Kirchen, wird ihn bewundern als einen großen Künstler. In der Kunstgeschichte Württembergs gebührt ihm ein hervorragender Ehrenplatz. Auf seinen Reisen nach München, Brüssel, Wien, Paris sah er sich von den angesehensten Kunstgenossen gefeiert. In Stuttgart wurde er bald nach seiner Ankunft in den Kreis der gebildetsten Männer aufgenommen, zu welchen Gustav Schwab, Karl Ludwig Zanth, Hofbaumeister, Anton von Gegenbaur, Joh. Matthäus Mauch, Architekt, Joseph Egle, Christian Leims, Adolf Donndorfer, Häberlin, Rustige u. a. gehörten; mit ihnen stand er in wechselseitig fruchtbarem Verkehr.

GRUNDSÄTZLICHES ÜBER WETTBEWERBE

Welche Zwecke die Wettbewerbe unter Künstlern zur Erlangung von Entwürfen für ein geplantes Kunstwerk verfolgen, wie ein Ausschreiben und die Durchführung eines Wettbewerbes beschaffen sein muß, darüber verbreiteten wir uns an anderer Stelle[1]). Hier möchten wir nur betonen, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst auch bei Wettbewerben auf das Wohl der Gesamtmitgliederschaft bedacht ist.

Wenn die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen Wettbewerb durchführt, so ist zu unterscheiden, ob sie selbst die Veranstalterin desselben ist oder als Beauftragte eines anderen, einer Privatperson, eines Vereins, einer Behörde handelt. Im ersteren Falle bestimmt sie allein den Gedanken oder Gegenstand des Wettbewerbes, stellt die Bedingungen, be-

[1]) Konkurrenzen der D. Gesellsch. f. christl. Kunst. Verlag der Ges. f. chr. Kunst. — Ferner »Die christliche Kunst«, XIV. Jg., S. 90, 106—117.

GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) ENGEL AN DER APSIDE DER KIRCHE IN MAINKOFEN

Vgl. XIV. Jahrg., S. 306. — Text S. 93

willigt die Preise und ernennt das Preisgericht. Im zweiten Falle hat sie mit jener Instanz Vereinbarungen zu treffen, welche sie mit der Durchführung des Wettbewerbes betraut. Jene Instanz stellt die Aufgabe, kommt für die Preissumme auf, fordert die Einhaltung gewisser Vorschriften, will im Preisgerichte zum Worte kommen und entscheidet letzten Endes darüber, wer berechtigt sein soll, sich am Wettbewerb zu beteiligen.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter keinen Umständen auf Bedingungen eingeht, welche das Interesse des Künstlerstandes oder derjenigen Künstler gefährden könnten, die ihr angehören. Der endgültigen Beschlußfassung über den Wortlaut der Ausschreibungen pflegen eingehende Verhandlungen vorauszugehen. Dem Verlangen nach sogenannten engeren Wettbewerben, der Einschränkung der Einladung auf einen Kreis von etlichen Künstlern, auf die Künstler einer Stadt, einer Provinz, eines Landes, unterwirft sie sich nur dann, wenn ganz besondere Gründe dafür sprechen und andernfalls den Mitgliedern der Wettbewerb völlig entginge.

Die Gesellschaft glaubt, daß in letzterer Hinsicht die Künstlerschaft weitherzig denken und bei Aufgaben, wo es sich in erster Linie um hochkünstlerische Leistungen handelt, wie z. B. bei Kirchenprojekten, wirtschaftliche Wünsche nicht zu sehr in den Vordergrund stellen sollten. Sie hält es für gut, wenn sich die Künstlerschaft hütet, selbst die Aufrichtung örtlicher Grenzen für künstlerische Betätigung zu fordern, da diese wirtschaftliche Waffe sich bald gegen die Künstler selbst richten würde. Eine solche Kunstpolitik wäre unvereinbar mit dem für die Kunst unentbehrlichen Grundsatz: »Freie Bahn dem Tüchtigen« und müßte schlimm enden.

S. Staudhamer

M. EMONDS-ALT, DER HEILAND

GES. F. CHR. KUNST, MÜNCHEN

SIXT GUMPP:
DER MEISTER DES HOCHALTARES ZU BREISACH UND SEINE WERKE

Von DR. JOSEPH RIEGEL-Bruchsal-Rheine

(Vgl. Abb. S. 113—121)

1. SIXT GUMPPS WERKE

Kein Denkmal der Bildhauerkunst am Oberrhein ist berühmter, keines so heiß umstritten, keines so sagen- und legendenumwoben wie der Hochaltar im Münster zu Breisach. In weiten Kreisen kennt man längst das Wunderwerk spätmittelalterlicher Holzschnitzerei, bewundert die meisterhafte Technik in der Gesamtbehandlung, die wundersame künstlerische Auffassung und Ausgestaltung. Jedem, der auch nur wenige Augenblicke bewundernd vor ihm gestanden, ging es wie eine Offenbarung starken künstlerischen Erlebens durch den Sinn: der Schöpfer dieses Werkes, das nach der Legende höher als das Münster selbst sei, weil das Rankenwerk sich in der höchsten Spitze wieder nach unten biege und weiter laufe, war nicht allein ein virtuosenhafter Techniker; er war wahrhaft ein Künstler.

Um seinen Namen geht seit langem der Streit. Im Jahre 1838 hatte Dominik Glänz, der bekannte Freiburger Altarbauer und Restaurator, sein Spiel in Breisach, wie an so vielen andern Orten und Werken getrieben. Nicht genug, daß er den ganzen Altar mit einer mehrmillimeterdicken braunen Ölfarbe von oben bis unten unterschiedslos überzog und so die überaus feine Arbeit vergröberte und verknöcherte — er tat noch ein übriges. In dem Rankenwerk finden sich beiderseits Täfelchen. Hierauf malte er in dicker schwarzer Lackfarbe die beiden Buchstaben *H. L.* Und seit diesen Tagen ist der Streit um ihre Bedeutung nicht mehr erloschen, bis der Verfasser zusammen mit dem Architekten des Münsterbauvereins Freiburg, Herrn Bernhard Müller, den ganzen Altar aufs genaueste untersuchte. Das Ergebnis war überraschend: Was frühere Forscher als Reste ursprünglicher Arabeskenmalerei betrachtet hatten, löste sich zuerst, dann kam sofort die dicke Ölfarbeschicht, die Glänz aufgetragen hatte. Unter ihr aber erschien die ursprüngliche zartbraune Beize, mit der der Schöpfer des Hochaltares selbst sein Werk vor dem Wurmfraße und gegen die Einwirkung des Staubes schützte. Wir können daher an dieser Stelle darauf verzichten, alle Vermutungen über die Bedeutung des Monogrammes aufzuzählen, zumal der Verfasser im Jahrlauf 1915 der Freiburger Münsterblätter ausführlich genug darauf eingegangen.

Der Hochaltar zu Breisach bedeutet den Höhepunkt im künstlerischen Schaffen des Meisters *Sixt Gumpp von Staufen* im Breisgau. Weder vordem noch nachmals hat weder er noch ein anderer die gleiche Vollendung erreicht. Wir gehen daher am besten in der Weise vor, daß wir seine Werke in zeitlicher Reihenfolge betrachten, um dann am Ende eine kurze Übersicht über die Geschehnisse in seinem äußeren Leben zu geben.

Aus dem Beginne des 2. Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts stammt sein frühestes Werk, eine Madonna mit Kind (Abb. S. 114), die sich heute im Besitze des Freiburger Bildhauers Dettlinger befindet. Leider hat der jetzige Eigentümer das Christkind, dessen oberer Teil verloren ist, recht ungeschickt ergänzt. Die ganze technische Behandlung erinnert schon stark an die späteren Schöpfungen. Das vorgestellte Knie, die Gewandfaltung, die ziemlich großen, nach unten gerichteten Füße sind hier bereits vorgebildet. Die Haare fallen wohl noch nicht in so breiten Locken und so stark wallend, wie die der späteren Gestalten. Die Backenknochen sind noch zu stark ausgeprägt und die Augen zu sehr verschnitten, so daß sie eher zu tiefliegend erscheinen. Die zu großen, knochigen Hände sind noch ohne Meisterschaft, ganz handwerksmäßig geschaffen. Außer diesen technischen Mängeln führten die Spuren der ehemaligen Bekrönung in die Frühzeit des Meisters. Seit 1510 ungefähr verschwinden im Breisgau die bekrönten Madonnenstatuen. Wo die Dettlinger-Maria ursprünglich sich befunden, ließ sich mit Sicherheit nicht feststellen. Zu Neuenburg am Rhein soll sie gewesen sein, ehe sie in die Hände ihres dermaligen Inhabers kam. Möglich ist das allerdings, denn dieses schlafende Städtchen und Staufen, die Heimat unseres Meisters, liegen nicht weit auseinander.

SIXT GUMPP MADONNA
Das Kind z. T. ergänzt. — Text S. 113

Die vorzügliche Arbeit veranlaßte den Stadtrat zu Freiburg im Breisgau, Sixt Gumpp den Annenaltar (Abb. S. 115) im Münster in Auftrag zu geben. Er gehört der Zeit des Künstlers an, da seine künstlerische Auffassung noch nicht ganz auf der Höhe stand, wo aber sein technisches Können und künstlerisches Wollen schon sehr weit fortgeschritten war. Im Jahre 1515 schuf der Künstler das erste große Werk, das fortan bestimmt war, seinen Ruhm durch die Lande zu tragen. Die Münsterfabrikrechnungen dieses und der folgenden Jahre vermerken des öftern: daß der *bildhouer Sixt von Stoufen* Geld für seine Leistungen empfangen habe. Nun ist aber in diesen Tagen für das Münster kein anderer Schnitzaltar beschafft worden als der für St. Annen. Und der Abt des benachbarten Klosters St. Peter im Schwarzwald entrichtet eine besondere Gabe als Beisteuer für diese Arbeit, die einige Tage nachher keinem andern als Sixt Gumpp ausgehändigt wird.

Das rein Menschliche, Weibhafte im Wesen der Gottesmutter fällt stark auf. Der Künstler wollte keine Weltfremdheit, er liebte das Reinnatürliche und erhob es in seiner Phantasie und durch seine eigenartige technische Fertigkeit ins Schwebende. Leider hat auch hier die Restauration durch Glänz und die dicke Ölfarbe, die Vinzenz Hauser im Jahre 1827 auftrug, die Feinheit der Arbeit stark beschnitten. Die Figuren starren den Beschauer in einem stumpfen Braun an, das durch das rote Inkarnat der Gesichter, den goldenen Buchdeckel, die grauschwarzen Haare Joachims und Josephs nicht gemildert wird. Gelegentlich der Erneuerung verschwand auch das Reliefbrustbild Gottvaters, das in der Mitte über der heiligen Familie angebracht gewesen. In der Mitte sitzen Maria und Mutter Anna nebeneinander auf einer Bank; das Kind strebt in schwebender Haltung von Maria zu Anna. Links und rechts schauen Joseph und Joachim auf die Gruppe nieder. Die ganze Arbeit atmet Gumppschen Geist. Die Gesichter sämtlicher Personen mit ihren vortretenden Backenknochen, die flatternden Gewandfalten mit ihren S-Kurven, die Schlingen und Knoten, die unmotiviert geschlungen erscheinen, die wallenden Bart- und Haarlocken geben dem Altar ein beinahe bizarres Gefüge, das mit lebhafter Deutlichkeit auf die später zu besprechenden Altäre in Breisach und Niederrotweil weist.

Vor diesen größten Werken seines Lebens begann der Künstler den Locherer- oder Schutzmantelaltar (Abb. S. 117) in der Lochererkapelle des nördlichen Kapellenkranzes im Freiburger Münster. Zu Ende des Jahres 1520 hatte er den Auftrag erhalten. Wie er genau gelautet, wissen wir nicht. Aber in seiner Ruhe wirkt dieses Werk als reifste und künstlerisch vollendetste Arbeit. Der ganze Altar hat etwas ungemein Leichtes und Zierliches. Seine Spitze scheint sich in der Unendlichkeit zu verlieren, so durchsichtig und luftig ist alles gehalten. Gotischer und Renaissancegeist reichen sich die Hand. Wohl ist die äußere Form noch völlig gotisch, aber der Meister hat sich doch schon die Ausdrucksmittel der Renaissance zu eigen gemacht. Vor allem atmet

SIXT GUMPP SCHREIN DES FREIBURGER ANNENALTARS

Text S. 114

das eigentliche Schreinbild, Mariens Schutzmantel, Geist und Leben. Das ist nicht mehr die weltenfremde Madonna des älteren Schutzmantelbildes, die gleichsam aus unnahbarer Höhe segnend ihr Gewand über denen hält, die sich in kindlichem Flehen ihr nahen. Nein — ein wahrhaft reines Weib, in und mit der Welt lebend, ist hier dargestellt. Ihr ganzes Wesen durchglüht und umstrahlt ein Hauch überirdischer Erhabenheit. Das wundersame Hilfsbereitsein der Gottesmutter ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Mit ihren Füßen steht sie auf der Erde, die sie geboren, ihre Seele weilt im Himmel, ihrer Heimat. Engelknaben voll ungemeiner Lebendigkeit stellen die Verbindung zwischen der Gottesmutter und ihren Schutzbefohlenen her. Sie halten den Mantel und tollen auf ihm herum wie die Rangen auf dem Freiburger Münsterplatz, die trefflich Modell für sie gestanden.

Vor ihr knien die vorzüglichsten Vertreter der gesamten Menschheit. Die Geistlichkeit auf der einen, die Laien auf der andern Seite scharf getrennt, wie die mittelalterliche Kirche es verlangte. Der Papst, ein Kardinal, Erzbischof, Abt und Bischof, ein Bettelmönch und Angehörige der alten Orden neben Nonnen beten auf der einen; auf der anderen knien der Kaiser, ein Kurfürst, Adlige und Bürger, Handwerker und Bauern, reich und arm, Mann und Weib; kurz die ganze Welt fleht um ihren Beistand und Segen. Jedes einzelnen Beters Züge und Gewandung sind eigenartig und trefflich ausgearbeitet. Nirgends die Spur einer Schablonisierung oder einer direkten Anlehnung an ein gleichzeitiges oder

älteres Kunstwerk; obschon der eine und andere Zug, der dreiteilige Aufbau, die Anordnung der Betergruppen hie und da an Dürers »Dreifaltigkeit« zu gemahnen scheint, ist doch der Gedanke einer Vorlage strikte von der Hand zu weisen. Die ungemeine Lebenswahrheit der Charakterzüge der einzelnen Personen zeugt von einer unmittelbaren Konterfeiung Freiburger Bürger. So trägt der Bischof die Züge des Weihbischofs Kerer und der hinter ihm kniende Kleriker ist dem damaligen Münsterfabrikschaffner Nikolaus Schefer sprechend ähnlich.

Man kann nicht sagen, bei der Madonna überwiege das Reinmenschliche. Im Gegenteil: die in ihr zum Ausdruck gebrachte Gottesmutter und Menschenliebe verleiht ihrem ganzen Wesen gerade den Zug des Überirdischen. Alles ist Leben und Bewegung. Ihr Sein und Wesen: Jungfrau und Mutter zugleich. Mit einem einzigen wundersamsüßen Blick umfaßt sie ihr göttlich Kind und die ganze Menschheit zugleich. Ihre Gestalt nähert sich mehr der einer Jungfrau, denn einer Mutter. Lange, in der Mitte des Hauptes gescheitelte Locken fallen herab, um sich mit den Falten des wallenden Mantels in eins zu verweben. Das Gewand von einer rührenden Anspruchslosigkeit, die überhaupt Gumpps Arbeiten charakterisiert und das trotz aller Faltungen und Kurven. Das Christkind, ein liebliches Knäblein mit langen Locken, kurzen, dicken Beinchen und Armen, wendet seinen Blick der ihm nahenden leidumfangenen Menschheit zu.

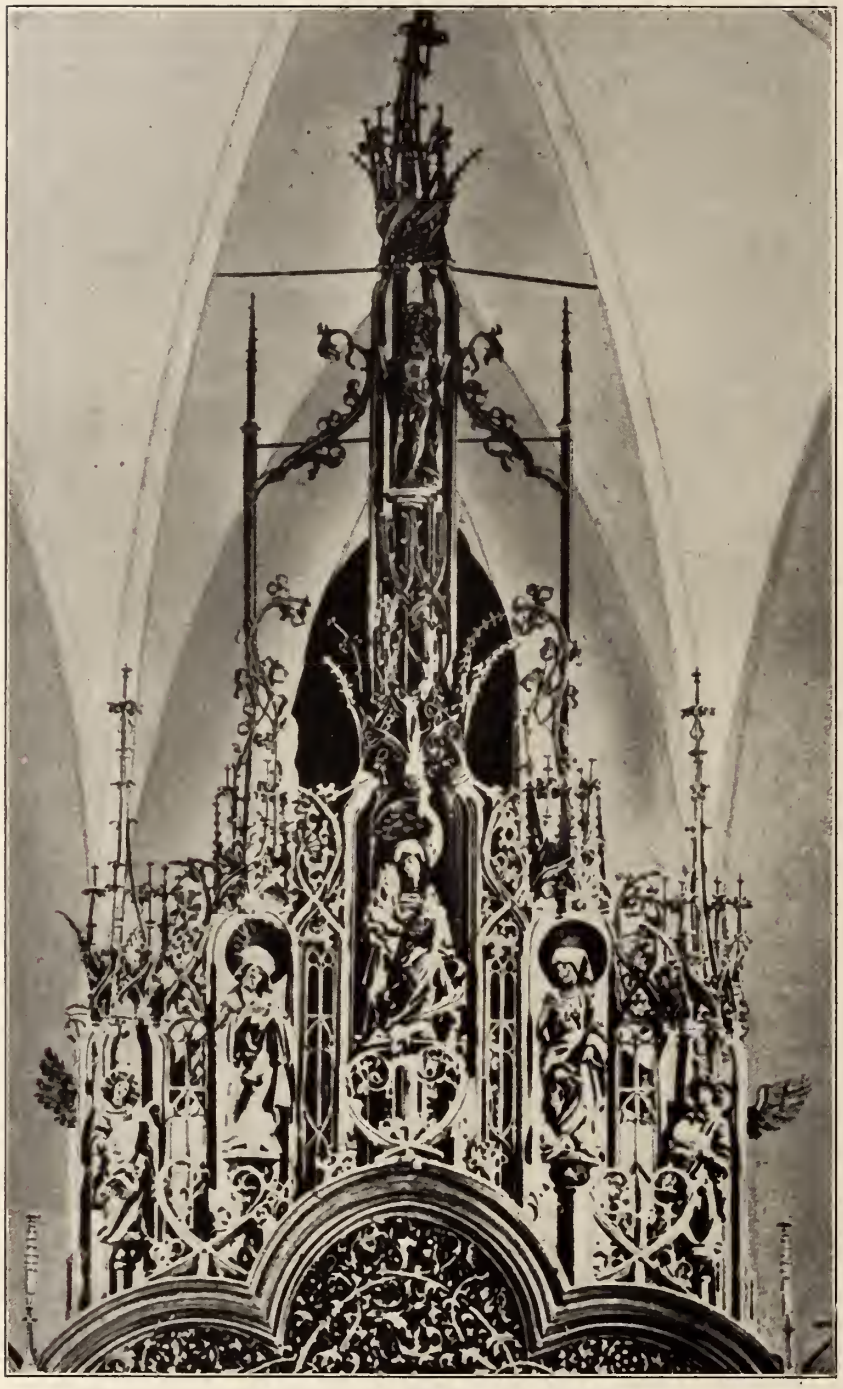
Gleiche technische Behandlung erfuhren die Seitenfiguren: Bernhard von Clairvaux, zu dessen Füßen das Wappen des von ihm gestifteten Zisterzienserordens liegt; zur Rechten der Einsiedler Antonius mit seinem Sinnbild, dem Schweine. Beides sind die Schutzheiligen der Familie Locherer. Die Namenspatrone einzelner Glieder der Stifterfamilie Johannes Ev., Martin und Sebastian stehen in Baldachinen innerhalb des sich nach der Decke zu immer mehr verjüngenden Schreinwerks, dessen Abschluß eine kleine segnende Christusstatue mit der Weltkugel bildet.

Noch während der Meister am Schutzmantelaltar arbeitete, gab ihm der Rat der Stadt Breisach den Hochaltar (Abb. S. 118 u. 119) im dortigen Münster in Auftrag. Wie er im einzelnen gelautet, läßt sich aus dem nur lückenhaft erhaltenen Quellenmaterial nicht mehr ermitteln; aber das Werk selbst verbreitete den Ruhm seines Schöpfers weit in die Lande. Und noch heute gehört es zum Besten, was in den Kirchen am Oberrhein noch vorhanden ist. Wann Sixt Gumpp an die Arbeit gegangen, wissen wir sehr genau. Im Archiv der Stadt Freiburg hat sich in einem Sammelbande »Eingelaufene Missiven« ein erst vom Verfasser aufgefundener Brief erhalten, den Bürgermeister und Rat der Stadt Breisach am Samstag vor dem Palmtag, das ist am 28. März 1523, an die Stadtgemeinde Freiburg schickten. Hierin bitten sie, »*dem meister, ditz briefs zeiger*«, dem sie »*ein tafeln in unser chor der Kilchen zu schniden verdingt*« haben, das hierzu nötige, zu Breisach nicht beschaffbare Lindenholz »*umb das gelt verfolgen* [*zu*] *lassen*«, zumal die Freiburger »*sonders vernemen zu noch die gotteszierd zu fürderen geneigt*« seien. Da in der Karwoche zumeist des Gottesdienstes wegen doch nicht sehr viel gearbeitet wurde, und der Transport des Holzes samt dem Verladen auch noch mindestens 2 Tage in Anspruch nahm, begann der Künstler am Dienstag nach Ostern des Jahres 1523. Wann er das Riesenwerk vollendete, wissen wir nicht. Die allgemeine Meinung seit Grieshaber geht dahin, daß das Jahr 1526 den Abschluß gesehen habe. »Mariä Krönung« ist das Mittelbild, das dem ganzen Werke auch den Namen gegeben. Was in des Meisters bisherigen Schöpfungen angedeutet und angeklungen, hier wird es Vollendung und beinahe mehr als nur künstlerisches Erlebnis. Die ganze Ornamentik gemahnt in ihrer virtuosenhaften technischen Ausführung in manchem an die bizarren Gestaltungen arabischer und ostasiatischer Kunst. Alles ist eine einzige wallende Bewegung, die keine Grenzen und Enden zu kennen scheint, getragen von einer märchenhaften Phantasie. Die in breite Bänder aufgelöst erscheinende Gewandung hat nicht mehr allein den Zweck, den Körper zu umkleiden, nein, der Künstler wandte sie auch an, um sein geradezu kühnes technisches Können zu entfalten und im hellsten Lichte zu zeigen. Viele der Falten lassen nicht einmal mehr erkennen, von wannen sie kommen, wohin sie verlaufen. Knoten und Schlingen finden sich zahlreich, zumal an Stellen, wo man sie am wenigsten vermutete. Das Haargelocke der Gottesmutter und der flatternde Bart Gottvaters eine einzige wallende Woge. Die Kronen der drei Hauptfiguren: Christus, Maria und Gottvater sind in ihrer Art kleine Meisterwerke phantastischer Kunst. Nun zu den Personen selbst: Maria mit ihren gekreuzten Armen und dem demütiglich gesenkten Haupte, ihrem süßen, leider durch die dicke Ölfarbschicht vergröberten Lächeln, schwebt in der Mitte, von putzigen Putten getragen, in der Höhe, indes Gottvater und Sohn ihr die Krone

SIXT GUMPP
Text S. 114–116

SCHREIN VOM SCHUTZMANTEL-ALTAR IM DOM ZU FREIBURG

des Lebens aufs Haupt setzen, und der Heilige Geist über ihr auf einer Stange in Gestalt einer Taube sitzend, seine Schwingen breitet. Der Künstler hat versucht, den Augenblick vor der eigentlichen Krönung festzuhalten. Es ist ihm meisterlich gelungen. Die beiden Personen, schon durch ihre ganze Haltung zu der Gottesmutter gekehrt, scheinen sich vor der Himmelskönigin, die sie eben zu krönen sich anschicken, zu neigen. Gottvater, eine feine Greisengestalt mit großem wallendem Barte, hält in der einen Hand das Zepter, während die bekreuzte Weltkugel auf seinem Knie ruht. Christus, als Mann im



OBERER TEIL DES HOCHALTARS IN BREISACH
Vgl. Abb. S. 119

kräftigsten Mannesalter mit kleinem Spitzbarte dargestellt, hält in seiner Rechten gleichfalls ein Zepter. Seine Brust ist vom Gewande entblößt, das in einem wundervoll geschwungenen, vielgestaltigen Bogen mit zahlreichen S-Kurven und Dreiecken sich um ihn schlingt. Eine Unzahl Putten in allen Stellungen: fliegend, schwebend, liegend, stützend als Gewandhalter und Thronträger, Täfelchen haltend und zum Teil auch nur die letzten, sonst freigebliebenen Lükken füllend, treiben im bunten Vereine überall ihr Wesen.

Seltsam abgeklärt, im direkten Gegensatz zu der ungemeinen Lebhaftigkeit des eigentlichen Schreinbildes, wirken die Flügelgestalten, die in ihrer Lebenswahrheit zweifelsohne Porträts von Zeitgenossen darstellen. St. Stephanus und neben ihm Bischof Lambertus von Lüttich als Kirchenpatrone auf der einen, St. Gervasius und Protasius, die Stadtheiligen von Breisach auf der anderen Seite. Zumal St. Gervas in der Patriziertracht damaliger Zeiten mit dem Symbol seines Martyriums in den Händen steht da, wie wenn er mit nächstem in die Ratsversammlung zu gehen sich anschicke.

Als Ganzes betrachtet, steht der Hochaltar zu Breisach ganz am Ende der Gotik. Die breiten, ruhigen Flächen der bisherigen Kunstwerke werden aufgelöst in wallende Streifen, Schlingen und Knoten. Wo früher eine einzige, tiefe Ruhe ausgebreitet lag, findet sich jetzt ein wogendes Meer. Keine einzige Person des Schreines kann sich mehr in natürlicher, ungezwungener Weise bewegen. Wie die Philosophie des ausklingenden Mittelalters sich in Spitzfindigkeiten und seltsamen Deutungen ergeht, so bemüht sich Sixt Gumpp bei seinem Breisacher Werke, sich in möglichst bizarren Wendungen und Haltungen auszudrücken. Seine Gestalten können weder richtig sitzen noch stehen und gehen. Sie schweben. Ihre Gewänder sind nur dazu da, in wogende Falten sich aufzulösen. Keine einzige Linie läßt sich auch nur für eine kleine Spanne als Gerade denken. Jeder einzelne Schnitt verleitete den Künstler, der mit staunenswerter Technik mit dem Holzmeißel das Lindenholz bearbeitete, Kurven

SIXT GUMPP

SCHREIN UND FLÜGEL VOM HOCHALTAR ZU BREISACH

Text S. 116—120

SIXT GUMPP JOHANNES D. T.

Text nebenan

höheren Grades zu schneiden. Bei dem Versuche, dem einen und anderen Schnitte genau nachzugehen, hat sich diese Tatsache mit aller Schärfe kundgetan.

Was Hans Baldung zu Freiburg mit seiner Marienkrönung, dem berühmten Hochaltarbildnis im Münster, angedeutet, Gumpp hat es durch seine eigenartige Behandlung bis an die Grenze zum Maßlosen gesteigert, beinahe sogar übertrieben.

Nur noch einmal erreichte der Künstler die gleiche Höhe seiner Schaffens- und Gestaltungskraft. Von einem Altarwerke, das wohl nicht in seinen Maßen, — die Figuren sind 30 cm niedriger — aber in seiner gesamten Ausarbeitung unmittelbar an den Breisacher Hochaltar angeschlossen haben muß, sind nur noch die beiden Schrein- oder Baldachinfiguren: Johannes der Täufer (Abb. nebenan) und Johannes der Evangelist erhalten. Wo es ursprünglich gestanden und wie es in die 1912 versteigerte Sammlung Herdenberg gelangte, von der es das Germanische Museum Nürnberg erwarb, läßt sich nicht mehr feststellen. Schon der bloße Anblick genügt, um beide Statuen Sixt Gumpp zuzuschreiben. Die Gesichst-, Gewand- und Haarbehandlung schließen einen anderen Meister von vornherein völlig aus. Die ganze Behandlung ist noch reicher, noch virtuoser, noch schwebender als bei dem Breisacher Altarwerk. Die Köpfe mit ihrem Ausdruck gesteigerten Selbstbewußtseins führen schon in den Anfang der dreißiger Jahre. Sie gemahnen noch kaum an die aus dem übernächsten Jahrzehnte stammende Niederrotweiler Arbeit. Das wilde Flattern der Gewandung und das Überwiegen des Reintechnischen über das eigentlich Künstlerische überschreitet allerdings schon die Grenze des Natürlichen und kommt dadurch bereits den beiden Statuen der Heiligen Felix (Abb. S. 121) und Regula zu Reute bei Freiburg im Breisgau nahe. Für die kleine Dorfkirche, deren Kaufkraft nicht so groß war als die der Amtsstadt, beschränkte sich Sixt Gumpp auf eine weniger sorgfältige Arbeit, wie wir das sonst bei ihm gewohnt sind. Die Gewandfalten sind nicht so zahlreich und reichgestaltig ausgeführt. Aber die Überfülle an Gewandstoff, die lange, immer wiederkehrende S-Kurve, die Dreiecke, die bei den aufstehenden Falten am schärfsten und eindringlichsten wiederkehren, die ganze Haarbehandlung, die großen, nach unten gerichteten, kein Gehen, nur noch ein Schweben gestattenden Füße, lassen des Meisters Hand in allem genau erkennen. Zu der Regula hat die gleiche Frau Modell gestanden, wie zur Madonna des Schutzmantel- und Breisacher Altares. Nur ist sie jetzt einige Jahre älter geworden. Das rundliche Kinn, die hohe Stirne, der typische, etwas verdickte Hals, das süße, verträumte Lächeln auf den Lippen, die ganze Tracht und Haltung ist genau gleich. Der heilige Felix zu Reute und der heilige Joachim des St. Annenaltares zu Freiburg scheinen wie zwei gleichzeitige Ausgaben desselben Werkes. Die Totenstarre der Häupter, die beide Heilige als Gleichnis ihres Martertodes in Händen tragen, in ihrer überaus großen Naturwahrheit, ihren Verzerrungen, den in Todesqualen erschauernden Lippen, den qualvoll ins Ungewisse starrenden Augen, haben in der Kunst des Oberrheins kein Eben- und Nachbild. Unter allen Malern aber hat keiner so meisterhaft des Todes Schrecken darzu-

stellen verstanden als Sixt Gumpps Zeitgenosse Matthias Grünewald. Er hat ihm vielleicht auch die Anregung — aber nichts mehr als sie — gegeben. Die Ausarbeitung des Gedankens zeigt zur Genüge, daß der Künstler vor keinem Problem zurückschreckte und keine Aufgabe, mochte sie da lauten, wie sie wollte, ablehnte, sondern sie mit einer ans Stupende grenzenden Technik und Künstlerschaft löste.

Zu der heute zu Mülhausen im Elsaß sich befindenden verstümmelten Madonna stand die gleiche Frau Modell wie zu den übrigen Werken. Ihre äußere Form ist nur noch fraulicher, ihre Züge noch reifer und mütterlicher geworden. Zeitlich fallen die Regulastatue und diese zusammen. Beide tragen das gleiche Gewand mit dem viereckigen Halsausschnitt. In ihr waltet der gleiche Zug der Erhabenheit, der Gumpps Werken überhaupt eigen ist. Ob sie für sich allein gedacht war oder den Teil eines größeren Altarwerkes bildete, läßt sich bei der schlechten Erhaltung nicht feststellen. Neben der Breisacher Madonna ist sie das reifste Werk des Meisters. Wohl ist auch an ihr alles Leben und Bewegung, aber immer in den Grenzen des Natürlichen. Mutter und Kind müssen in ihrer Unversehrtheit noch weit mehr als heute auf den Beschauer mit ihrer ganz eigenen Schöne und Holdseligkeit ganz außerordentlich gewirkt haben. —

Des Künstlers Schlußwerk bildet der Altar in dem heute nicht mehr gottesdienstlichen Zwecken dienenden Kirchlein zu Niederrotweil am Kaiserstuhl. Wohl ist die ganze Arbeit noch gotisch; aber der Meister hat sich mittlerweile die Ausdrucksmittel der Renaissance angeeignet. Am meisten atmet Renaissancegeist die Enthauptungsszene des rechten Flügels. Die doppelte Balustersäule, die Muscheln als Lünettenfüllung sind gleichfalls als Renaissanceelemente anzusprechen. Sixt Gumpp war mittlerweile alt und müde geworden. Er gab sich nicht mehr die Mühe, eine neue Idee zu gestalten. Vielleicht hatte ihn auch seine Tätigkeit als Schreiner abgestumpft. Wie dem auch sei: Niederrotweil bedeutet den Ausgang des Gumppschen Schaffens. Zum letzten Male entfaltet er sein hervorragendes technisches Können in dem Versuch, das Breisacher Hochaltarwerk reliefartig für die Zwecke des Dorfkirchleins zusammenzudrängen. Das Rankenwerk ist geradeso kraus, wenn nicht barocker, die Gesichter der Hauptfiguren ähneln sich so, daß die ganze Arbeit nur als Kopie erscheint. Obschon sie in etwa, als Ganzes betrachtet, ruhiger auf den Beschauer wirkt, sind doch alle

SIXT GUMPP HL FELIX

Text S. 120

Formen und der ganze Ausdruck bizarrer. Die Art und Weise, wie die Heiligen Michael und Johannes der Täufer in den Seitenwinkeln untergebracht sind, lassen auf eine Planänderung im Verlaufe der Arbeit schließen. So verquälte Figuren wiederzugeben, lag Gumpp sonst völlig fern.

Von einer eingehenderen Besprechung kann abgesehen werden. Soviel über die noch heute erhaltenen Schöpfungen des Meisters. Verloren sind, nach Ausweis der Freiburger Münsterfabrikrechnungen: ein Pfeiler vom

Jahre 1527, der »Roraffe«, eine phantastische Figur in der Orgel im Langhaus (1530), der Taufsteindeckel von 1539 und zwei reich mit Schnitzereien versehene Kästen in der Sakristei aus dem Jahre 1550. Wie viele andere Werke Sixt Gumpps spurlos verschollen sein mögen, können wir überhaupt nicht urkundlich belegen.

2. SIXT GUMPPS WESEN UND PERSÖNLICHKEIT

Zwischen 1485 und 1490 zu Staufen im Breisgau geboren, tritt Meister Sixt Gumpp um die Mitte des 2. Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts als fertiger Künstler auf den Plan. Wer sein Lehrer gewesen, vermögen wir nicht zu sagen, obschon der eine und andere Zug in seinen Werken an Richtlinien des großen unbekannten Kaisersberger Meisters erinnert. Wydyz, der im ersten Jahrzehnt eine Zeitlang zu Freiburg seine Werkstatt gehabt, war es sicherlich nicht. Vielleicht hat er das uns seinem Namen nach unbekannte »Bildhauerlin in der Augustinergassen«, das kurz vor ihm mehrfach in den Fabrikrechnungen des Freiburger Münsters genannt wird, gut gekannt und von ihm gelernt, was er als Bildschnitzer wissen mußte. Bis zum Jahre 1527 weilte der Künstler dauernd in seiner Vaterstadt. Hier schuf er die Dettlinger Madonna, den Annen-, Schutzmantel und Breisacher Hochaltar.

Seitdem nahm Sixt Gumpp in Freiburg Aufenthalt. In den Steuerlisten erscheint er seit dem Jahre 1533 als »meister Sixt Gumpp, der Kistler«. Das Bürgerrecht hatte er schon vorher erworben, denn es war hier wie anderwärts Stadtrecht, daß, wer in die Zunft wollte aufgenommen sein, zuvorderst das Bürgerrecht erworben haben mußte. Als Bildhauer gehörte er nach Freiburger Brauch zusammen mit den Apothekern, Steinmetzen und Maurern der Zimmerleute- oder Bauzunft an. Es war ein großer Fehler früherer Forscher, den Namen des Künstlers in der Malerzunft zu suchen, da diese ausdrücklich einen Bildhauer, »der sich des Malwerks nit annimpt«, aus ihrer Mitte ausschließt und der Bauzunft überweist. So mußten ihre Versuche von vornherein scheitern. Seine Vermögensverhältnisse waren nie besonders glänzend. In seiner besten Zeit bezahlte er einen mittleren Satz, zu Anfang und gegen Schluß seines Lebens einen etwas niedrigeren. In der Herrenstraße zu Freiburg, der ehemaligen Pfaffengasse oder Vorderen Wolfshöhle, hatte er das Haus zwischen dem Münsterpfarrhofe und der ehemaligen Münsterbauhütte erworben. Seit dem Jahre 1540 erscheint er in den Herrschaftsrechtbüchern des Freiburger Stadtarchivs als Besitzer dieses Hauses »zum Eichhorn«. Noch im Jahre 1558 hatte er jährlich 4 Schillinge zu entrichten. Einige Jahre später verlor er auf unerklärbare Weise den größten Teil seiner Habe und seines Vermögens. So hart es ihm auch ankam, mußte er doch am 15. Dezember 1564 um völligen Steuer- und Abgabennachlaß demütigst nachsuchen. Der Stadtrat beschließt am gleichen Tage *»ine seiner armut halben bedenken und billig [zu] halten.«*

Die kleinliche Streitsucht seiner Nachbarn und Zunftgenossen Balthasar Isaac und Marx Samen vergällte ihm die letzten Tage seines sorgereichen Lebens. Einige Male mußte sich sogar der Stadtrat für ihn verwenden, daß ihm nicht zu großes Unrecht geschehe. Sein hohes Alter, — er stand längst in den siebziger Jahren — muß ihm schließlich zu einer großen Last geworden sein. Seine rechtmäßigen Erben, die Männer seiner beiden Töchter Gilg Herod und Hans Semer, ließen ihm unter dem 21. Mai 1568 von Rats wegen einen Pfleger setzen. Die Stelle im Ratsprotokoll für diesen Tag: *»Sixt Gump[p] ist seiner leibsunvermöglichkeit halben uf seiner Tochtermänner ansuchen mit Haus Petern bevögtigt«*, läßt die ganze Tragik seines Künstlerschicksals ahnen. Noch vor dem Martinstag des gleichen Jahres ward er zu seinen Vätern versammelt. In der Steuerliste von diesem Tage ist seiner als Verstorbenen nicht mehr gedacht. Am 12. Februar 1569 setzten sich seine obengenannten Erben über den Nachlaß auseinander. Mit seinem Heimgang erlischt in Freiburg und sonst überall zugleich der Name Sixt Gumpp. Keine literarische oder urkundliche Quelle gedenkt seiner. Nirgends auch nur die geringste Spur einer Erinnerung an ihn. Man hatte ihn schon zu Lebzeiten nicht sonderlich beachtet und nach seinem Tode war man ihm nach Freiburger Meinung um so weniger ein Gedenken schuldig, als er es stets vorzog, seiner eigenen Wege zu gehen. Am öffentlich-bürgerlichen Leben beteiligte er sich in keiner Weise. Um die Stelle eines Zunftmeisters oder gar Ratsherrn hat er sich niemalen beworben. Er überließ es den Kleinen seiner Zeit, nach äußeren Ehren zu geizen und lebte nur sich und seiner Kunst. Die vielfach kleinlichen Kleinigkeitskrämereien der damaligen Stadtherren und Bürger waren nichts für ihn und lagen ihm auch ganz und gar nicht. Bat ihn aber ein Nachbar um eine Gefälligkeit, so schlug er sie ihm nicht aus. Mehrmals erscheint er so als Zeuge in Erbschaftsprozessen und bei Testamentsvollstrekkungen, ohne sich jedoch für seine Mühe entschädigen zu lassen. — Sixt Gumpp nahm das

P. WILLIBRORD VERKADE, O. S. B. (BEURON) KREUZABNAHME

Ausstattung einer Kapelle der Karmelitenkirche zu Wien-Döbling

Schöne im Leben und das Leben selbst in sich auf; dankbarlich er- und durchlebte er das, was er einmal geschaut. Daher auch seine herrlichen Madonnen, zu der er immer das gleiche Modell genommen. Anfangs klingen die fraulichen Formen nur leise, kaum vernehmlich an, bis sie in der Schutzmantel- und Breisacher Madonna sich zu der höchsten Offenbarung der reinen Weiblich-Mütterlichkeit gestalten. Nicht auf die Betonung des Reinkörperlichen kommt es ihm zuvörderst an; er will vor allem Seelisches darstellen. Er wußte wohl, daß die Schöne des Weibes nicht in dem Körperlichen liegt; und gerade dieses Erkennen und sein Erleben gibt in der wundersamen Ausgestaltung den Werken aus der Blütezeit seines Schaffens den ganz eigenartigen Reiz, den schon die Zeitgenossen — und die vielleicht noch mehr — wie wir erkannten.

Die Wandlungen der Kunst von der Gotik zur Renaissance sind an ihm nicht spurlos vorübergegangen. Er steht am Ausgange der Gotik seinem ganzen Wirken nach; aber einzelne Elemente, zumal die nahezu bizarren Faltungen, weisen über die Renaissance hinaus auf den Barock hin. Und doch herrscht immer die gleiche Grundstimmung, das Göttliche, Erhabene in das Gewand des Reinmenschlichen zu kleiden, die Menschengestalten aber aus der Niedrigkeit des Alltags in höhere Sphären zu erheben. Sein Leitmotiv eine kühne Phantasie, die, gepaart mit einem virtuosenhaften technischen Können, seinen Schöpfungen trotz allem Wirklichkeitsstreben etwas ungemein Leichtes und Schwebendes verleiht.

So gehören Sixt Gumpps Werke zu dem Besten, was Holzbildhauerei je am Oberrhein geschaffen.

W. F. S. RESCH, KRIEGERDENKMAL IN DER PFARRKIRCHE ZU WALLERSTEIN BEI NÖRDLINGEN

Vgl. Abb. S. 125

ZU GRÜNEWALDS ISENHEIMER ALTAR

Durch welche Ideen ist die Komposition von Grünewalds Isenheimer Altar veranlaßt? Wie kommt es, daß die abgeklärt ruhige Gestalt des Antonius neben dem schmerzzerrissenen Bilde der Kreuzigung steht? Wie erklärt sich besonders die Zusammenstellung des einmal geöffneten Altares: Mariä Verkündigung, Engelkonzert, Mutterglück, Auferstehung? Ein Beitrag zur Lösung dieser Frage sei in folgendem gegeben.

Der geschlossene Altar zeigt in der Mitte den Kreuzestod Christi, rechts Sebastian von Pfeilen durchbohrt, links Antonius, auf den ein Teufel fauchend losfährt. Der Gedanke, der diese drei Darstellungen zu einer Einheit zusammenfaßt, ist das Problem des Leidens. Grünewald sucht in künstlerischer Form die Lösung dieses Problems zu geben und zwar auf Grund christlicher Theologie und Mystik. In der Mitte stellt er darum den Leidensmann katexochen, der die Frage nach dem Ursprung und Zweck des Leidens theoretisch gelöst: das Leiden ist in Gottes Plan und soll zu Gott führen, und der die Durchführung dieser Lehre in seinem Leiden und Sterben gezeigt hat. Rechts und links von Christus stellt Grünewald als Träger des menschlichen Leidens Sebastian und Antonius, ersteren als Vertreter des körperlichen, letzteren als Vertreter des seelischen Leidens. Um die Theorie vom göttlichen Ursprung und Endziel des Leidens möglichst klar verständlich darzustellen, wählt Grünewald zwei solche Formen von Leiden, deren Ursache ersichtlich in Gottes Ordnung liegt, und deren Überwindung nur in vollkommener Hingabe an Gott möglich ist: Martyrium und Versuchung. Die Ruhe und Fassung, mit der die beiden Heiligen ihr Leid tragen, zeigt, daß sie Ursprung und Zweck des Leidens voll erkannt haben, daß sie wissen, daß im Leiden eine neue Schönheitsform der Seele heranreift und die Persönlichkeit dadurch in innigere Beziehung zu Gott tritt. »Leiden macht mir den Menschen inniglich, denn der leidende Mensch ist mir ähnlich . . . . zwar werden die Leidenden von der Welt die Armen genannt, von mir aber die Seligen, denn sie sind meine Auserwählten«, läßt

W. F. S. RESCH (MÜNCHEN) VOM KRIEGERDENKMAL IN WALLERSTEIN

Oberer Teil. *Vgl. Abb. S. 124*

Heinrich Suso († 1365) einmal Christum sprechen. So wird die Bilderreihe des geschlossenen Altars zur Darstellung des menschlichen Leidens, das durch den Glauben als Fügung Gottes und Mittel zur persönlichen Annäherung an Gott erkannt wurde.

Der geöffnete Altar zeigt von links nach rechts gehend als erstes Bild eine Mariä Verkündigung, dann das sogenannte »Haus der Seelen« oder Engelkonzert, im dritten Bild Mariens Mutterglück, im vierten die Auferstehung Christi. Zunächst ist klar, daß das zweite Bild, wenn es nicht aus dem Rahmen der beiden Mariendarstellungen herausfallen will, in erster Linie nicht eine Personifikation der Seele oder ein Engelkonzert, geschweige denn eine heilige Katharina darstellen kann, sondern eine Szene aus dem Marienleben bedeuten muß. Mit Recht erklärt man darum neuerdings das Bild als die exspectatio partus, ein Fest, das damals in Oberitalien gefeiert wurde und den Intentionen des italienischen Bestellers entsprechen mochte.[1]) Es zeigt dann das erste Bild die Empfängnis, das zweite die Erwartung der Geburt, das dritte das Mutterglück Mariens. Unerklärt aber bleibt auch hier, wie Grünewald als viertes Bild hierzu eine Auferstehung Christi stellen konnte. Eine Lösung des Problems ergibt sich, wenn wir auf die christliche Mystik zurückgreifen. Unter Mystik als Leben versteht man die diesseits größtmögliche Vereinigung der Menschenseele mit Gott in Erkenntnis und Liebe. Ziel des mystischen Strebens ist die »unio« der Seele mit ihrem Gott in innigster Liebe. Der Werdegang dieser unio ist nun hier dargestellt unter dem Bilde Mariens, der Rosa Mystika. Deutlich tritt dies zutage im dritten Bilde, Mariens Mutterglück, das die Vereinigung Mariens mit ihrem göttlichen Kinde schildert. Auge schaut in Auge, Seele taucht in Seele. Ringsum schließt sich der abgeschlossene Garten der Mystiker, rechts blüht die Rose der Liebe, links die Feige der Erkenntnis — Symbole, die in der Mystik eine Rolle spielten. Stellt aber das Mutterglück den Gipfelpunkt der Mystik, die unio der Seele mit Gott dar, dann müssen die beiden vorausgehenden Gemälde den Werdegang, das folgende die Vollendung dieser Vereinigung zeigen.

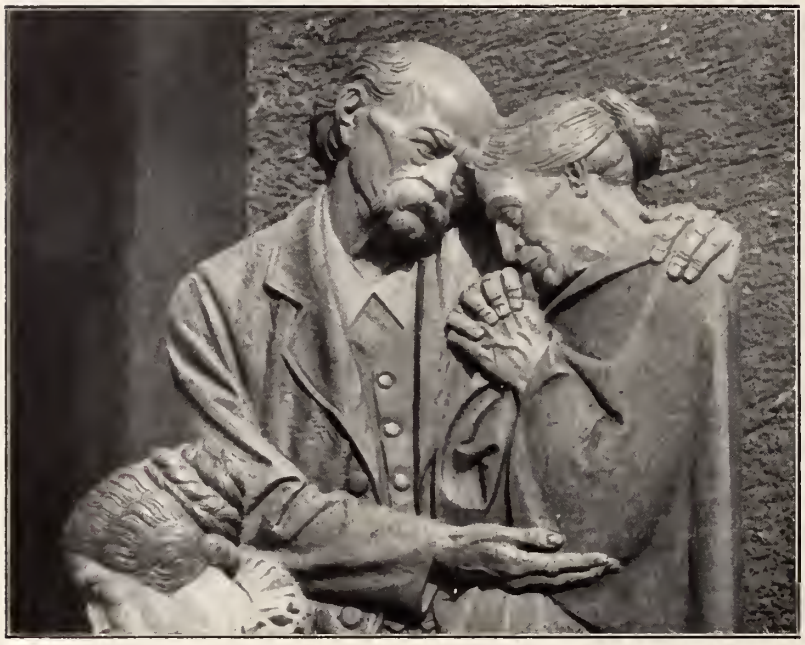
HANS FAULHABER STUDIE EINES FELDGRAUEN

Vorarbeit zu der auf S. 127 abgebildeten Gruppe

[1]) Joseph Walter im vor. Jgg., d. »Chr. K.«. D. Red.

HANS FAULHABER (MÜNCHEN), KRIEGSERINNERUNGS-ALTAR IN ST. JOHANN BAPT. ZU MAGDEBURG

Text S. 35 des Beiblattes



HANS FAULHABER TRAUERNDES EHEPAAR

Von der auf S. 127 abgebildeten Gruppe

Die Verkündigung offenbart sich unter diesem Gesichtspunkte als den Beginn des mystischen Lebens: das Hereinbrechen des Übernatürlichen in die natürliche Welt. Die Seele selbst macht sich durch Gebet und Lesung der Hl. Schrift für die Aufnahme des Übernatürlichen empfänglich. Dann tritt das Übernatürliche mit Wucht in die irdische Sphäre ein. Wohl wendet sich die Seele noch zurück, wohl fehlen ihr anfangs die Qualitäten zum vollen Verständnis der neuen Welt, die sich vor ihren geblendeten Augen öffnet. Aber schon schwebt der Hl. Geist über sie herab und das neue übernatürliche Leben beginnt in ihr zu keimen.

Das zweite Bild, die exspectatio partus, zeigt dann das Heranreifen des übernatürlichen Lebens in der Seele. Ungeahntes Glück erfüllt das Herz, das Auge sieht den Himmel offen und Gottes Engel umspielen die Seele mit heiligen Tönen. — Ekstase und Visionen waren stets Lieblingsgedanken der Mystiker. — Das dritte Bild zeigt dann die Vollendung des mystischen Innenlebens, Gott und die Seele sind eins geworden. Alles Irdische versinkt. Was der Glaube lehrt, ist zum persönlichen Erlebnis geworden. Die Seele empfindet Gottes heilige Gegenwart, sie schaut gleichsam den Unendlichen. Der Himmel hat sich geöffnet, um ihr schon in diesem Leben eine Vorwegnahme jenes Glückes zu gewähren, das nur der Seligen Anteil ist, von denen es heißt: Sie werden Gott anschauen.

Die Auferstehung Christi weist dann darauf hin, daß dieses Innenglück der mystischen Seele einst auch die Hülle des Leibes durchbrechen und auch diesen mit seinem freudigen Lichte durchstrahlen wird. Dann werden alle Erdengrößen achtlos unter ihren Füßen liegen als »Schätze, die Rost und Motten verzehren« — die Rostflecken am Panzer und die von Motten abgefressenen Spuren am Wamse der im Vordergrund liegenden Wächter deuten darauf hin — während sich der verklärte Mensch zum Himmel erheben wird. Die Wundmale des Auferstandenen, die mit derselben Gloriole wie das Haupt ausgestattet sind, weisen noch einmal zurück auf das Leiden, das im ersten Zyklus dargestellt ist, und zeigen, daß dieses kein Hindernis in der seelischen Entwicklung bedeutet. Im Gegenteil, scheinen die auf dieselbe Höhe wie die Augen erhobenen Wundmale der Hände zu sprechen: Durch Leid sehend geworden.

Auf diese Weise würde die Zusammenstel-

HANS FAULHABER STUDIE

Vgl. obige Abbildung

lung der beiden Zyklen des Isenheimer Altars eine einheitliche und befriedigende Erklärung finden. Ein genaueres Studium der Frage würde wohl unschwer aus der mystischen Literatur Belegstellen für die angeführten Ideen bringen und so das Material liefern zur Untersuchung der Frage, wie weit Grünewald mit diesen Vorstellungen vertraut und von ihnen beeinflußt war[1]). M. Müller

LANDSHUT UND TRAUSNITZ

Von ANNA BLUM-ERHARD

(Abb. S. 132)

Die Isar hat ihr lichtgrünes, für München typisches Kleid und den sturzbachgleichen Lauf, die wilde, vom Gebirg überkommene Strömung bereits abgelegt, wenn sie die ehemalige Residenz der niederbayerischen Herzöge einlädt, sich in ihr zu spiegeln. Sie ist ein Niederungsstrom geworden; braungrün und sanfter sind ihre Wellen, und ihre Kraft ist auf und ab dienstbar gemacht worden den großen Mühlen und Fabriken, durch die sich Landshut wetteifernd in die Reihe der süddeutschen Industriestädte stellt.

Das linke Ufer ist von den Höhenzügen verlassen worden. Zur Rechten schieben sich noch immer kleine, waldige oder obstbaumbestandene Hügel heran, auf deren einem Ludwig zu Beginn des 13. Jahrhunderts eine Feste begann, zum Schutz der bürgerlichen Talansiedelung. Damals trug beides, Ort und Burg, die Bezeichnung Landshut. Erst viel später ist für das dräuend über den Zuzugswegen ragende trutzige Bauwerk der den Feind warnende Name »Trausnitz« entstanden.

Sie ist eine der vielen im Land verstreuten Burgen der Wittelsbacher; auch an ihr offenbart sich der eifrige Schönheitssinn, der nie das Nur-Nützliche herrschen läßt — auf breiter Basis einfach gegliederte Formen, von einigen festen, unter ihrem Dache wie unter einer Kappe vorlugenden Viereckтürmen unterbrochen; zu denen von unten her die Befestigungsmauer mit dem Schmuck ihrer ins Buschgrün verstreuten kleineren Warttürme emporklettert. Außer der breiten Fahrstraße, an deren Wendungen mancherlei malerische Motive auftauchen und die an Schloß und Hofgarten vorüber, die südlich gelegenen Ortschaften aufsucht — führt ein durch flache Stufen in aller Steilheit bequemer Fußweg, ein Treppenweg, rasch und geradeaus von den letzten Häusern der Altstadt in den Burghof.

HANS FAULHABER STUDIE

Vgl. Abb. S. 127 und 128

Bevor wir ihn betreten — der lange Zeit hindurch Schauplatz für militärische Übungen und Kriegsgefangene gewesen — fesselt uns noch die Stadt. So recht ihr Wahrzeichen ist der von eifrigen Dohlen umschwärmte mächtige Turm der Hauptkirche, deren Schutzpatron Mar-

[1]) Vgl. den ausführlichen gedankenreichen Aufsatz im vor. Jg., S. 73 ff. von Joseph Walter. Von diesem Autor werden wir demnächst eine Abhandlung über das früher als Engelkonzert bezeichnete Bild veröffentlichen, in dem der obige Wunsch des Herrn Verfassers erfüllt wird. D. Red.

PHILIPP SCHUMACHER (MÜNCHEN) KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL IN MARIA EICH BEI MÜNCHEN

Text in dem Beiblatt zu Heft 2 und 3, S. 14

tinus ist. Auch ihr Schiff ist innen und außen von starker Wirkung. Staunend schwingt sich unser Blick in dem lichten Raum mit den schlanken Säulenpfeilern, die sparsam kanneliert, von keinem Zierat und keiner Empore gehemmt zur Wölbung hinan. Aber noch überraschter folgt er von der Straße aus — über die Dachung des gewaltigen Schiffs der Kirche — der Riesenhöhe des schöngegliederten, von anschmiegenden Rundtürmchen flankierten Turmes in die blauen Lüfte. Die gehören so recht zum Bild der Stadt, wie ein Goldgrund zum alten Gemälde. Wie eine Verzeichnung wirkt es, wenn das Firmament grau und dunstverhangen ist! Denn um das festliche Gepränge dieser hochgetürmten Dächer und vielgestaltigen Giebel, die alle wie mit Augen in die breitangelegten Straßen hereingucken, und ihres Anführers, des heroischen Martinsturmes, recht zur Geltung zu bringen, müssen sie sich vom Blau des Himmels abheben. Sie wirken dann wie eine bildgewordene fröhliche Fanfare und wir brauchen nur ein wenig rege Fantasie, um Hufschlag und Trompetenstöße zu vernehmen und den Hochzeitszug Georgs des Reichen die Straße heranwallen zu sehen, der um 1475 die Residenz Landshut mit ungewöhnlichem Pomp erfüllte und durch die steinwerkreichen Portale in die Kirche wallte. Wir sehen auch die schöne Hedwig, die er sich aus dem fernen Polen geholt, mit strahlendem Blick in diese Ehe schreiten, die ihr dann freilich nicht die Erwartungen stillte, mit denen sie sie begonnen. Nicht nur, daß der ersehnte Erbe ausblieb und die Umwälzungen in der Erbfolge, die der reiche Georg vornahm — seiner an den Pfälzer verheirateten Tochter zulieb — das Land mit Krieg überzogen — diese Wirren hat sie wohl nicht erlebt. Aber wir begegnen ihr später, getrennt vom Gatten, in der abgeschiedenen Stille des Burghauser Schlosses, von dessen Fenstern sie wohl öfter als nach den Alpen nach der Stätte ihres jungen Glücks hinübersah . . . und träumte. Denn in nichts konnte sich ihr jetziges Leben in der strengen Kemenate mit dem Glanz der Landshuter Hofhaltung messen; hier hohe düstere Gemächer — und Langeweile; dort helle buntbemalte Säle, weites Gelände

zu Füßen, ein rascher Fluß, der ostwärts strömte und vielleicht — sie wußte das nicht so genau — Heimatgaue bespülte. Hier ein vom steilen Abhang nur karg bemessenes Gärtchen mit Rosmarin und Epheu, ein enger strenger Hof und als einzige Abwechslung die Messen in der kleinen Kapelle oder der Besuch und die geistlichen Ermahnungen des Kaplans. Dort Tanz und Spiel — Tourniere im weiten Raume des Hofs — breite Bogengänge, Ritter und Gäste . . .

Die Wittelsbacher haben die Trausnitz, haben Landshut gegründet. Beide Entstehungen fallen in den Beginn des 13. Jahrhunderts. Das ältest erhaltene Stück Innenraum ist die schöne romanische Schloßkapelle mit den Halbfiguren der Apostel an der Empore. Aus den Jahren um 1400 stammt der Bau der 110 Meter tiefen, in Bruchstein gehauenen Zisterne, deren Eimer an starken Ketten das Wasser vom Grund der Isar schöpften. Großzügig ist der ganze Schloßbau auf dem Hügelvorsprung angelegt. Im einen Teil ist jetzt das Archiv von Niederbayern untergebracht — der andere Flügel birgt im ersten Stockwerk jene reich bemalten farbenfrohen Säle, in denen die Herzöge wohnten und Hof hielten. Prächtige Kachelöfen legen von der Töpferkunst des Mittelalters Zeugnis ab. Ein Gemach enthält die Galerie der fürstlichen — Hofnarren in Ölgemälden. Eine Wendeltreppe, die sogenannte »Narrentreppe«, überrascht durch die — leider wie auch die Saalbilder — z. T. übertünchten, ausgezeichneten Fresken, schalkhafte und ernste lebensgroße Gestalten, die Szenen aus Dantes Göttlicher Komödie vorstellen sollen.

Das obere Stockwerk ist »wohnbar« gemacht worden unter König Ludwig II., mit Holz an Wänden und Decken vertäfelt und mit entsprechenden Möbeln ausgestattet und Vorhängen, deren prachtvoller Brokat und Seidenstoff von seiner Prunkliebe zeugt.

Aber gern schweift von hier der Blick durch die Fenster, die das weite Land mit den buntverstreuten Ortschaften, alten Kirchlein, Schlössern und Herrensitzen beherrschen und dem mächtigen Martinsturm in den Glokkenstuhl und auf die Kranzgesimse seiner Helmspitze schauen.

GEORG SCHREINER (REGENSBURG) KRIEGERDENKMAL

In St. Emmeram zu Regensburg. — Text S. 34 des Beiblattes

Das weite Land — das reiche Land! Acker an Acker, Wald an Wald, Obst und Wiesen! In den Zeiten der Absperrung vom Ausland muß solch eine Zugehörigkeit doppelt geschätzt werden. Landshut ist die Zentrale für dies fruchtbare Gebiet. Und über Landshut liegt nicht die tote Stille andrer, von der Erinnerung an einstige Bedeutung zehrender Orte gebreitet. Nicht wie Burghausen, das der einstige Salzhandel flüssewärts aufblühen ließ und das die Gnade der Herzöge begabte, ist seine Rivalin in der fürstlichen Gunst in sich selbst zurückgesunken. Burghausen hat unter der politischen Abtrennung des ihm vorgelagerten Innviertels gelitten; es ist an die Grenze gepreßt worden. Das hat seinen Aufschwung gehemmt. Landshut ist Mittelpunkt geblieben, wenn auch in anderer Beziehung als früher. Es hat den Wohnsitz der Herrscher, es hat auch die ihm auf kurze Dauer verliehene Universität an München abgegeben. Aber doch quillt und quirlt

HANS BLUM — LANDSHUT, MARTINSKIRCHE UND TRAUSNITZ

Text S. 129—133

es von Leben. Eine rege Industrie auf den verschiedensten Gebieten hat zwar Vorstädte geschaffen, die nicht in den Schönheitstyp der inneren Stadt passen — aber sie haben ihre Schlöte und Maschinen anständigerweise »vor den Toren« aufgestellt. Ist also der Anblick von weitem und von der Höhe kein ungetrübter für das Auge des Künstlers, so bieten ihm doch die drei Hauptstraßen, Altstadt, Neustadt und Untere Freyung und die sie verbindenden Gassen immer noch Bilder genug, an denen er sich die alte Zeit freudig und hemmungslos aufbauen kann. Die Randverzierungen der Giebel, die nicht wie in den meisten Inn- und Salzachstädten wie in Burghausen, Tittmoning, Mühldorf, ja wie in Sterzing, nur eine gewisse stattliche Höhe pomphaft über flache Dächer hinaus vortäuschen wollen — diese Randverzierungen sind von einer geradezu staunenswerten Mannigfaltigkeit, an der sich von der strengen Gotik bis zum Launischen, Gefälligen des Barock jedes Jahrhundert und jede Kunstströmung versucht hat. Immer wieder entdeckt man eine noch übersehene, reizvolle Schöpfung, die sich vom Dachfirst in den Himmel hineinbaut — es ist, als blättere man lustige Bilderbogen durch. Es stimmt heiter und regt an. Es ist, als hätten die Baumeister ein Wettspiel begonnen, vom alten Toreingang bei der Brücke an, wo seitlich die bescheidene »Stadtwohnung« der Herzöge wie eines neuzeitlichen Torwärters Bude anmutet, bis zum oberen Trausnitztor, wo über dem Dreihelmwappen der Stadt die wundervolle Kreuzigungsgruppe hingemalt ist — sich gegenseitig zu übertrumpfen in Einfällen und Launen — an Treppen und Stufen, an Schnecken und Bogen — bis endlich derjenige den Sieg davontrug, in dessen stolzem Bau dann Georg der Reiche bei seinen Hochzeitsfeierlichkeiten Wohnung nahm.

Das schon erwähnte Sterzing hat auch für den Eckerker des Landshuter Rathauses das Vorbild abgegeben, und echt tirolisch muten die Laubengänge an, die durch die halbe Altstadt die Eingänge der Häuser betreuen. Mancher hübsche alte Hof hat sich in den tiefgeführten Häusern bewahrt, ebenso wie die schönen Wölbungen in ihrem Erdgeschoß, und das breite Ladenfenster der alten Handelsstadt, die schon in ihren weiten offenen marktplatzartigen Hauptstraßen sich als solche dokumentiert.

Wir können Landshut nicht verlassen, ohne den herrlichen Schloß-, d. h. »Hofgarten« mit seinen an- und absteigenden Pfaden und Serpentinen, den seltenen Bäumen, kleinen versteckten Weihern und prächtigen Ausblicken besucht zu haben und dabei Heilig Blut, das uralte Kirchlein hinterm Dorfe Berg, zu entdecken. Zwei schlanke Rundtürme, eine Seltenheit in der Gotik, flankieren die durch das Gezweig der Bäume hinter Schloß und Hofgarten herschimmernde Vorderseite; ein kleiner Gottesacker mit einigen gräflichen Grüften umfriedet den Bau. Nahebei fällt ein stattlicher Schloßbau mit der architektonisch wohlüberlegten Krönung durch zwei barocke Schornsteine auf — und eine Menge verstreuter, malerischer Gehöfte inmitten reicher Obsthalden, reizvoll durch alte moosübersponnene Hohl-

ziegeldächer, durch anmutige Erker und vorspringendes Obergeschoß. Das ist Berg, die alte Hofmark.

Von hier schweifen die Straßen höhenwärts durch Äcker, aus denen trillernd die Lerche aufsteigt, und durch Wälder, die der Ruf der Holztaube belebt — und freigegeben ist der Ausblick ins Gebirg. Die Isar windet sich unten im Tal donauwärts, immer niederer werden die Höhen, die sie geleiten, immer flacher das Land. Aber man hat gelernt, dies flache Land, unsre mit reichem Ertrag gesegnete Vorratskammer, mit anderen Augen zu betrachten als vor dem Krieg, wo es wie ein Stiefkind hinter den Bergen Oberbayerns und des Allgäus hintanstehen mußte, und woselbst seine prächtigen, architektonisch interessanten Orte eine terra incognita für manchen guten Deutschen waren.

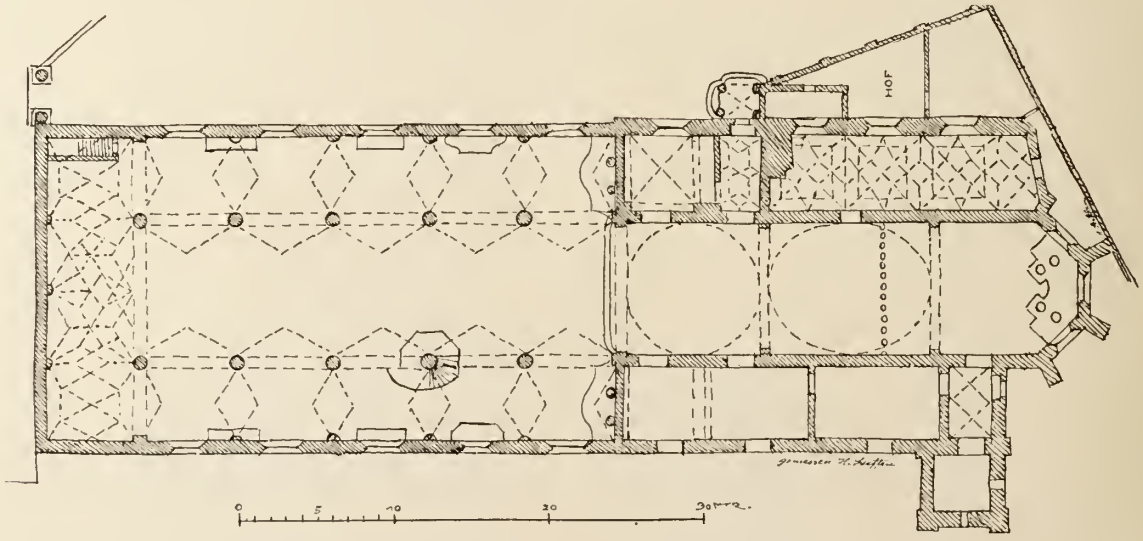
DER ERFURTER DOM

Im Laufe des Sommers 1912 sind die Renovierungsarbeiten im Schiff des Domes vollendet worden. Nach Beseitigung der blauen Deckenfarbe zeigt sich auch dieser Teil des erhabenen Gotteshauses in wirkungsvoller Schönheit. An den schon früher erwähnten hochgotischen Chor (Jahrg. VII, Heft 11 dieser Zeitschr.) mit seinen zwölf prachtvollen alten Fenstern schließt sich der jetzige Chorhals, das Presbyterium der alten romanischen Basilika aus dem 12. Jahrhundert, als Bindeglied zwischen Chor und Langhaus an. Letzteres setzt sich zusammen aus den Überresten des Querschiffs des alten Baues und einem vollständigen Neubau aus dem 15. Jahrhundert. Dieser wurde an Stelle der alten, baufälligen Basilika errichtet. Nachdem dieselbe

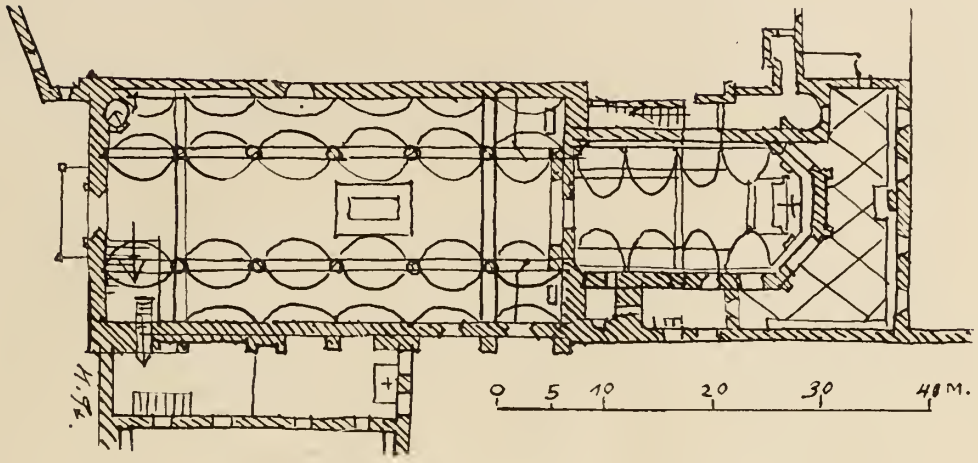
DER ERFURTER DOM. — *Text oben und S. 134*

abgetragen, wurde an die noch vorhandenen Überbleibsel des Querschiffs der neue Teil angebaut. Über den Anfang dieses Bauwerks berichtet uns eine in Stein gehauene Inschrift an einem Strebepfeiler der nördlichen Wand: »Anno domini M.cccc.lv. in die Panthaleonis incepta est hec structura.« Jedenfalls um Raum zu gewinnen, machte man das neue Gebäude so breit, wie das alte Querschiff lang war. Noch vor seiner Vollendung wurde der Bau samt der benachbarten Severikirche 1472 durch einen großen Brand zerstört, aber bald wieder hergestellt, so daß schon im Jahre 1476 die Kirche wieder geweiht werden konnte. Der ganze Raum präsentiert sich in seiner neuen Gestalt als eine große Hallenkirche mit spätgotischen Formen. Acht mächtige Pfeiler, in der Breite des Chorhalses voneinander entfernt, tragen das herrliche Sterngewölbe, welches in einer Höhe von 19 Metern die drei gleichhohen Schiffe überdeckt. Die Gewölberippen vereinigen sich im Mittelschiff auf den ganz einfachen, runden Kapitellen der rings um die Pfeiler sich anlehnenden Dienste und an der Südwand auf aus der Mauer hervorstehenden Konsolen, während an der Nordwand schlanke Halbsäulen ohne jede Unterbrechung durch Kapitelle gleich in die Gewölberippen übergehen. Eine auffällige Erscheinung an diesem Gebäude ist die, daß die Seitenschiffe breiter sind als das Mittelschiff und zwar in einem Verhältnis von 13 zu 11. Trotz dieser und noch einiger anderen Unregelmäßigkeiten dieses Bauwerks, wie z. B. die verschiedenen Längen der Seitenwände und die ungleiche Breite des Querschiffs, bieten sich dem aufmerksamen Beschauer architektonische Bilder von ausgezeichneter Schönheit. Erwähnt seien nur der Durchblick vom Westportale längs der Achse zum Hochaltar im Chor (Abb. S. 133) und ein solcher von der westlichen Ecke des südlichen Seitenschiffs in der Diagonale zum nördlichen Abschlusse des Querschiffs. Bei letzterem Bilde gewinnt man auch den besten Überblick über das bereits erwähnte Sterngewölbe. Leider wird der Eindruck des Ganzen gestört durch nicht ganz einwandfreie bunte Glasfenster aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Störend wirkt noch für Kenner die große Kanzel aus Holz, auf der drei Prediger auf einmal bequem Platz hätten, und die wie die Kanzel aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts stammende hölzerne Orgelbühne über dem westlichen Eingange. Neben dieser erhebt sich bis in die Decke ein turmartiger Aufbau von Stein und Holz in Formen der deutschen Renaissance als Baptisterium. Die Aufmerksamkeit der Besucher erregt ein großes Ölgemälde auf der Steinwand aus dem Jahre 1499, welches einen bedeutenden Teil der südlichen Wand bedeckt und Christophorus darstellt. Unter diesem Bilde hat der Grabstein des Grafen von Gleichen (13. Jahrh.) Aufstellung gefunden. Ein in Sandsteinrelief ausgeführtes Sakramentshäuschen aus dem 16. Jahrhundert, vor welchem der Sarkophag der Heiligen Adelar und Eoban, Genossen des hl. Bonifatius, aufgestellt ist, und zwei neue in Sandstein ausgeführte gotische Altäre schließen das südliche Seitenschiff nach Osten ab.

F. Schmidt



GRUNDRISS DER HL. KREUZKIRCHE ZU AUGSBURG. — *Vgl. Abb. S. 135. Text S. 136*



GRUNDRISS DER HL. KREUZKIRCHE ZU INNSBRUCK. — *Vgl. Abb. S. 134. Text S. 136*

DIE HL. KREUZKIRCHE IN AUGSBURG, DAS VORBILD DER HL. KREUZKIRCHE IN INNSBRUCK

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

(Vgl. Abb. S. 134 und 135)

Die um ungefähr 50 Jahre ältere Hl. Kreuzkirche in Augsburg zeigt in ihrem Grundriß die gleiche Anlage, wie die Hl. Kreuz- und Hofkirche zu Innsbruck, welcher sie, nach dem Wunsche Kaiser Maximilians I. bezw. König Ferdinands I., zum Vorbilde diente. Ersterer weilte wiederholt in Augsburg, als er den Gedanken gefaßt hatte, für sich und seine Ahnen ein mächtiges Denkmal in einer Kirche zu errichten, das Zeugnis ablegen sollte von der Frömmigkeit und Kunstliebe Maximilians und des habsburgischen Hauses. Die seinerzeit zwischen beiden Monarchen und der Innsbrucker Regierung gepflogenen Verhandlungen, desgleichen die alten Bauakten sind für beide Kirchen von hohem Interesse. Freilich zeigte sich einstmals die Augsburger Hl. Kreuzkirche in einer andern Gestalt, als sie jetzt vor uns steht, namentlich in ihrem prunkvollen spätgotischen Innern. Ihre Wände waren, wie berichtet, mit farbigem Marmor bekleidet, während die unteren Flächen in goldstrotzendem Holzschnitzwerke prangten. Weiter wird von stimmungsvollen Teppichen, prächtigen Chorstühlen, reichbemalten Gewölben und glitzernden Kronleuchtern gesprochen, aber von all diesen Schätzen ist, infolge mehrfacher Umbauten, nichts übriggeblieben.

Kein Wunder, daß den kunstbegeisterten Fürsten ein solch auserlesenes Gotteshaus mächtig anzog und zum Vorbild seiner Pläne wurde. Aber wie so viele mittelalterliche Kirchen, mußte auch diese im Wechsel der Jahrhunderte mehrfache Neubauten und Restaurierungen über sich ergehen lassen, die ja auch ihrer Innsbrucker Schwester nicht erspart blieben. Beide Gotteshäuser sind Hallenkirchen mit sechs Jochen, Seitenschiffen und runden Säulen; auch zeigen ihre Schiffe fast die gleichen Maße, nur mit dem Unterschiede, daß der Chorbau in Augsburg um das Doppelte länger ist als bei der Innsbrucker Kirche.

Zwei der denkwürdigsten Gotteshäuser Augsburgs liegen jetzt, nur durch einen schmalen Hof getrennt, friedlich nebeneinander, das eine dem katholischen, das andere dem protestantischen Kultus dienend. Es sind die beiden Hl. Kreuzkirchen. Die älteste von beiden ist die in Rede stehende katholische Hl. Kreuzkirche. An ihrer Stelle stand einst ein romanisches Gotteshaus, von dem nur noch der Turm erhalten blieb. Die historischen Anhaltspunkte über die Baugeschichte widersprechen sich oftmals, wie dies bei alten Denkmälern infolge der damaligen Auffassung der Sprachweise oft der Fall ist. An dem stehengebliebenen romanischen Turm wurde nun die jetzige lange Chorpartie, die damals nebst Seitenkapellen die ganze Kirche bildete, angebaut. Einer Inschrift zufolge ist dieser Kirchenbau, welcher also zu jener Zeit bloß die Hälfte der jetzigen Baufläche einnahm, 1476 vollendet worden. Da aber der verhältnismäßig kleine Raum nur kurze Zeit den Anforderungen genügte, erweiterte man das Langhaus um sechs Joche, als deren Baubeendigung eine Urkunde das Jahr 1508 angibt. Am 25. März genannten Jahres soll die Einweihung feierlich vor sich gegangen sein. Vom 1. bis 28. März 1508 verweilte Maximilian zum letzten Male in Augsburg, wo er, wie aus seinen Briefen hervorgeht, die Kirche wiederholt besichtigte. In jener Zeit reifte in ihm der Plan zur Erbauung einer neuen Hofkirche.

Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die Augsburger Hl. Kreuzkirche in der Formensprache der Zeit umgebaut. Ein Stich aus jener Epoche zeigt den damaligen Baubestand. 1716 bis 1720

unterzog man die Kirche abermals einem Umbau in barocken Formen, welchen der um die damalige Zeit bedeutende Architekt und Maler Jakob Herkomer ausführte, derselbe Meister, der auch den Umbau des Klosters St. Mang bei Füssen, an der Grenze Tirols, vollzog und mit jetzt noch bestehenden herrlichen Fassadenmalereien schmückte[1]). Aus gotischer Zeit hat sich noch im Innern der Kirche das reiche Gewölbe der Orgelempore unter dem letzten Joche und die laut Inschrift 1476 vollendete Seitenkapelle an der Nordseite des Chores mit prächtigem Netzgewölbe erhalten. Hat die Spätrenaissance hier Treffliches durch ihre im Einklang mit der mittelalterlichen Architektur gehaltenen Formen hinterlassen, so trifft man auch auf manches tüchtige Können der Barockzeit sowohl im Innern als im Äußern des Gotteshauses. Wurde in der Spätrenaissancezeit, die bekanntlich mehr Achtung vor der mittelalterlichen Kunst besaß als die Barockperiode, das Innere der katholischen Hl. Kreuzkirche so ziemlich verschont, um so rücksichtsloser verfuhr letztere mit dem Bestehenden. Das mittelalterliche Gewölbe wurde eingeschlagen und durch den Speicher zwischen Langhaus und Chor jener auf quadratischer Form mit Zwickelüberführung gehaltene runde Kuppelbau errichtet, nach Art der italienischen Kirchenbauten. Den gotischen runden Säulen wurden korinthische Kapitäle gegeben und darauf ein antikes Gebälk zum Tragen des neuen Gewölbes gesetzt.

Wenn auch die Kirchenanlage aus mittelalterlicher Zeit, die die beiden habsburgischen Kaiser begeisterte, uns Nachgeborenen als besonders prunkvoll geschildert ist, so müssen wir doch zugeben, daß auch das jetzige Innere einen feierlichen, monumentalen Eindruck hinterläßt.

Das Interesse, welches wir der Augsburger Hl. Kreuzkirche entgegenbringen, liegt jedoch in dem Umstand, daß aus alten Berichten sowie dem Briefwechsel Kaiser Maximilians und König Ferdinands hervorgeht, daß diese mittelalterliche Kirche in ihrem prangenden alten Bestande beide Fürsten mächtig anzog und vorbildlich wurde zu der von ihnen geplanten Gedächtniskirche zum Hl. Kreuz, der Hofkirche Innsbrucks. Doch, wie schon erwähnt, ist von der ursprünglichen Augsburger Hl. Kreuzkirche nichts Wesentliches mehr auf uns überkommen als ihre einfache Grundrißanlage (Abb. S. 134). Jedoch genügt schon dieser Anhaltspunkt, um im Vergleiche mit dem Grundrisse der Hofkirche in Innsbruck eine überraschende Ähnlichkeit zu finden. Kaiser Maximilian ließ durch den Augsburger Baumeister Vetter Pläne zur Erbauung seiner Hofkirche für Innsbruck fertigen. Der Augsburger Stadtschreiber und Geschichtsgelehrte K. Peutinger mußte Maximilian in Betreff genealogischer Dinge für Errichtung eines im großen Stile geplanten Denkmals für den Kaiser und seine Ahnen, das die Kirche aufnehmen sollte, zur Seite stehen. Maximilian starb jedoch 1519, ehe der Bau in Angriff genommen werden konnte. Inzwischen waren aber zu jener Zeit schon mehrere Modelle, selbst einige Statuen im Gusse für das großangelegte Monument fertiggestellt. Seinem Nachfolger, König Ferdinand, späteren Kaiser Ferdinand I., war es vorbehalten, den Plan Maximilians zur Ausführung zu bringen. Im Jahre 1553 war der Bauplatz nach langen Verhandlungen mit der Innsbrucker Regierung endgültig festgestellt.

Kaiser Ferdinand kam nach dem Tode Maximilians wiederholt nach Augsburg und aus einem Schreiben an den Maler Dax daselbst geht hervor, daß er diesen veranlaßte, Aufnahmen von der Kirche zum Hl. Kreuz zu fertigen, die dem Baumeister Vetter als Grundlage für die neu anzufertigenden Pläne dienen sollten. Endlich, nach langen Verzögerungen infolge des Türkenkrieges, wurde der Innsbrucker Kirchenbau im Jahre 1557 in Angriff genommen und am 14. Februar 1563 in Gegenwart Kaiser Ferdinands I., seines Sohnes und der fünf Töchter eingeweiht. Die Grundrißidee ist ganz die gleiche wie bei der Hl. Kreuzkirche in Augsburg nur mit dem Unterschiede, daß der Chor reduziert wurde (Abb. S. 135). Auch soll sie im Innern mit ihren sechs Jochen und runden Säulen die gleichen Gewölbe getragen haben. Im Wechsel der Zeiten, durch Umbauten und Restaurierungen hat freilich die Innsbrucker Hl. Kreuz- und Hofkirche fast noch mehr Veränderungen erlitten, als das in Rede stehende Augsburger Gotteshaus zum Hl. Kreuz. Von dem einst gepriesenen Schatzkästlein der bildenden Kunst, worüber die alten Berichte von der Augsburger Hl. Kreuzkirche zu erzählen wissen, hat sich allerdings, wie gesagt, aus der Stilepoche des späteren Mittelalters und der Frührenaissancezeit auf unsere Tage so gut wie nichts erhalten. Nur die nackten Umrißmauern und einige prächtige Gewölbe der spätgotischen Epoche sind geblieben. Ihr Äußeres repräsentierte sich einst in stumpfgelbem Ziegelrohbau, davon verschiedene Flächen verputzt und mit lebhaften Gemälden geschmückt waren, denn, wie bekannt, war Augsburg die Stadt, deren Häuser und Kirchen einst in prächtigem Farbenkleide prangten.

[1]) Vgl. »Der Pionier«, XI. Jg., S. 43.

H. Huber-Sulzemoos. Galerie 3156 Ges. f. christl. Kunst, München

PARVUM QUANDO CERNO DEUM INTER MATRIS BRACHIA,
COLLIQUESCIT PECTUS MEUM INTER MILLE GAUDIA. Saec XV.

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) HERR DER HEERSCHAREN

Text S. 144

DER TIROLER MALER EMANUEL RAFFEINER

(Abb. S. 137—148)

Auf dem Gebiete der großen kirchlichen Schmuckmalerei, des Altar- und sonstigen religiösen Tafelbildes sind in Tirol nur wenige Künstler tätig. Einer von ihnen ist der bei Innsbruck wohnhafte Emanuel Raffeiner. Er ist am 9. April 1881 zu Schwaz im Unterinntale als Sohn eines Altarbauers zur Welt gekommen, also recht eigentlich schon für die christliche Kunst geboren. Für die Sicherung seines Glaubenslebens sorgte die im tirolischen Volke und so auch im väterlichen Hause lebendige Frömmigkeit, die der Erziehung des Knaben von selbst die Wege wies. Die ersten Anregungen für die hohe Kunst verdankte er der feinsinnigen Mutter. Eifriger Wunsch des strengen Vaters war es, daß Emanuel sich der von ihm selbst betriebenen Schnitzerei zuwende. Doch machte sich schon früh dessen Begabung für die Malerei geltend; ihr sich zu widmen war des Knaben heißestes Sehnen. Als ihm eines Tages — er war damals erst zwölf Jahre alt — eine Abbildung des Lionardoschen Abendmahles in dieHände fiel, geriet er in eine fast fieberhafte Erregung. Mit wahrem Feuereifer warf er sich sogleich darauf, das Meisterwerk zu zeichnen, und freute sich, daß ihm die schwere Arbeit leidlich glückte. Noch lange Zeit wirkte jenes Ereignis in der Seele des Knaben nach. Zu den frühesten Erscheinungen seines künst-

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) NGELSTÄNDCHEN

Text S. 145

lerischen Strebens gehörte auch, daß er sich bemühte, Körper, Hände, Füße, Köpfe ohne Vorbild, rein aus dem Gedächtnisse zu zeichnen. Die eifrigsten Studien seiner späteren Zeit haben diese Neigung nicht unterdrückt, der der Künstler vielmehr noch heute huldigt; er hat dabei so große Vollkommenheit herausgebildet, daß er mit völliger Sicherheit auch Porträts aus dem Kopfe malt. — Als der Knabe 14 Jahre alt geworden war, brachte ihn der Vater auf die Gewerbeschule zu Innsbruck. Inmitten seiner Ausbildung für die Schnitzerei versäumte doch Emanuel keinen freien Augenblick, um zu malen, und schnell machte er in seiner Lieblingskunst so bedeutende Fortschritte, daß endlich der Vater seinen Widerstand aufgab. Nun kam der junge Raffeiner in die Lehre des Freskomalers Heinrich Kluibenschädl, bei dem er bis 1897 blieb, schon als Anfänger mit der Zeichnung von Kartons beschäftigt. Die Praxis der malerischen Technik, vor allem des Fresko, war es, in die jener Lehrer ihn treulich und mit bleibendem Erfolg einführte. Ein Jahr hindurch (1898) genoß Raffeiner alsdann den Unterricht des in Innsbruck tätigen Albrecht von Felsburg, der vor allem auf größte Sorgfalt der Zeichnung Wert legte und viel nach

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) DIE MUTTER

Text S. 144

Werken alter Meister arbeiten ließ. Von da ging er dann nach München. Dort war Raffeiner Schüler von Martin von Feuerstein und bildete sich außerdem durch fleißiges Kopieren in der Alten Pinakothek. In den Jahren 1904 und 1905 war Raffeiner Mitarbeiter M. von Feuersteins bei den Malereien in der deutschen Nationalkapelle zu Padua. Nachdem er alsdann noch eine kurze Zeit bei Wilhelm von Diez gearbeitet hatte, begann er seine selbständige Tätigkeit in Tirol. Sogleich wurden ihm zahlreiche Aufträge zu teil. So besorgte er die Ausschmückung der Kirche von Arzl bei Imst im oberen Inntale. Umfangreiche Gemälde von ausgezeichneter Wirkung entstanden dort. So ein Deckengemälde mit der Anbetung der Hirten und der drei Weisen (Abb. S. 142 und 145), Bilder der Propheten, der Muttergottes, des Heilandes, der alle Mühseligen und Beladenen einlädt, zu ihm zu kommen. — Ein halbes Jahr lang (1907—8) oblag Raffeiner in Rom dem Studium der frühmittelalterlichen Mosaiken. Es bildete die Vorbereitung für die alsbald folgende Ausmalung der Kirche zu Roppen bei Imst, eine Arbeit, die ihn zwei Jahre in Anspruch nahm. Entsprechend dem Stile jener alten Vorbilder herrscht auch in den

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) HL. ANTONIUS

Roppener Malereien große, feierliche Strenge. Zwischen der Tätigkeit in Tirol, die nicht nur im Norden des Landes, sondern auch im Süden sehr rege war, schob sich ein längerer Aufenthalt in München. Von dort zurückgekehrt, erhielt der Künstler 1914 den Auftrag für die Ausschmückung der Kirche von Mals im Vintschgau. Nur das Presbyterium konnte er vollenden. Dann kam der Krieg. Seit der Heimkehr wohnt der Künstler auf der sog. Weiherburg bei Innsbruck, emsiger Arbeit hingegeben. Seine neueste, Ende 1919 ausgeführte Malerei befindet sich in der Stiftskirche zu Hall bei Innsbruck; es ist die in monumentalen Formen gehaltene Darstellung des gekreuzigten Heilandes (Abb. S. 147). Maria und Johannes stehen zu seinen Seiten, erstere in der Haltung der Orans, letzterer mit dem Buche der prophetischen Weissagungen in den Händen. Magdalena kniet trauervoll am Kreuze, dessen Stamm sie umschlungen hält. Engel schweben in den Lüften, klagend, anbetend, auf die Erfüllung des göttlichen Willens hinweisend. Aus schwerem Gewölke blickt Gott-Vater hernieder. Unten breitet sich die Stadt Jerusalem aus.

Bis 1918 stand Raffeiner im Felde, doch war er der Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung immerhin nicht gänzlich beraubt. So manche schöne Arbeit ist inmitten des Kampflärms entstanden. Ein großartig aufgefaßtes Triptychon schuf er, als man noch

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) MADONNA UND KIND MIT ÖLZWEIG

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) GEBURT CHRISTI, DIE HIRTEN UND KÖNIGE

Text S. 139

EMANUEL RAFFEINER
(INNSBRUCK)

MARIÄ HIMMELFAHRT
UND KRIEGS-
ERINNERUNGSBILD

Karton zum Deckenfresko in Mals. Gemalt im Herbst 1914
Text S. 144

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) HL. MAGDALENA, BARBARA UND AGNES
Text S. 146

den Krieg in zweijähriger Dauer beenden zu können hoffte (Abb. S. 137). Im Mittelteile thront der Heiland als Herr der Schlachten. Auf Erden, in der Ferne, tobt der Kampf. Engel, auf Wolken kniend, halten die Wappen Deutschlands und Österreichs. Auf den Flügeln des Werkes sieht man die Prachtgestalten des hl. Michael und der hl. Barbara. Raffeiner hat aber auch das Verdienst, dem Kriege Österreichs mit Serbien und Rußland das erste überhaupt existierende Denkmal errichtet zu haben. Das geschah schon im Herbst 1914 zu Mals auf dem Deckengemälde im Presbyterium (Abb. S. 143). Das Bild, das oben die Krönung Mariä darstellt, enthält unten neben anderen Versinnbildlichungen menschlichen Elends, gegen das die Fürbitte der Mutter der Barmherzigkeit angerufen wird, auch Hindeutungen auf den bereits entbrannten Kampf: die Abwehr der frevelhaften Nachbarn durch den männlichen Zorn des Verteidigers der österreichischen Heimat.

Dergleichen realistische Elemente finden sich auf nicht wenigen Bildern Raffeiners, mildern erfreulich allzu große Strenge, vermitteln zwischen der Übernatürlichkeit der verbildlichten Gedanken und dem irdischen Empfinden des Beschauers. So betrachte man z. B. das Bild der Mutter mit den Kindern (Abb. S. 139). Die Verteilung ist von großer Strenge: eine helle obere Hälfte, von der sich die dunkle untere zunächst scharf absetzt, um sich ganz unten wieder zu erhellen; dem Kreisbogen des Baumgeästes entspricht jener des Erdbodens; die Mutter ist genau in die Mittelachse des Bildes gestellt. Die freie Gruppierung der Kinder löst die Strenge mit kompositionellem Takte, aber auch innerlich sinnvoll auf — Gegengewicht kindlicher Fröhlichkeit gegen den Schmerz des Lebens. Am weitesten geht naturgemäß der Realismus bei den Bildnissen, auch bei jenen einzelnen Charakterköpfen, die der Künstler neuerdings gern malt, und die sich großer Beliebtheit erfreuen. Gelegentlich mischt er Bildnisgestalten auch in Heiligenszenen. So bei einem 1915, vor seinem Einrücken zum Heere gemalten, reizenden Ovalbildchen mit mehreren Kindern, die dem auf dem Schoße der Mutter sitzenden Jesuskinde Anbetung darbringen (Abb. S. 148). Die landschaftlichen Elemente spielen fast durchweg nebensächliche Rolle. Nicht zum Vorteil ist bei dem Bilde in Hall die eingehende

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) MITTELGRUPPE DES DECKENGEMÄLDES IN ARZL

Vgl. Abb. S. 142

Schilderung der Stadt, der durch ihre orientalisierenden Formen das Wesen des allgemein Gültigen genommen wird. Man denke einmal, mit wieviel einfacheren Mitteln Grünewald auf seiner Isenheimer Kreuzigung die ganze Welt geschildert hat. Die Szene in Hall ist überdies derart ins Überirdische erhoben, daß das Bild der irdischen Stadt dazu nicht passen will. Sonst zeigen die landschaftlichen Teile, einzelne Bäume, ferne Berge und dergleichen häufig eine schöne Stilisierung voll malerischer Freiheit. Sie bringen in die Bilder jenen feinen, frischen Klang, der uns aus Werken alter Italiener entgegentönt.

Ihnen folgt der Geist der Raffeinerschen Malerei seit jenen Tagen der Kindheit, als er das Lionardosche Bild staunend sich zum Vorbilde nahm. Der weiche Anhauch italienischer Schönheit umweht uns zumal vor seinen Madonnenbildern. So vor jenem mit dem Lamme, jenem mit den beiden musizierenden Engeln (Abb. S. 138), dem Bilde mit der Schilderung irdischen Mutterglückes (Abb. S. 139). Aber auch herbe Strenge italienischer Kunst übt ihren Einfluß. So spürt man das Studium der römischen Mosaiken außer bei den Roppener Malereien auch deutlich bei dem thronenden Christus des Kriegstriptychons, bei der Madonnenfigur der Haller Kreuzigung und sonst. Aber dergleichen ist vereinzelt. Im allgemeinen herrscht der Zug zu freier, sanfter Schönheit und Lieblichkeit, die doch nie etwas Weichliches und Tändelndes haben, sondern gesund, ernst, im besten Sinne erfreulich wirken. Die männlichen Idealgestalten sind kraftvoll, in ihrem Wesen stark charakterisiert, voll religiöser Tiefe, die echt und natürlich wirkt. Als Beispiel betrachte

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) MADONNA

man die Zeichnung mit dem hl. Antonius. Die häufigeren weiblichen Gestalten lassen die Schönheit ihrer Seele schon in jener ihres Äußern erkennen. Das letztere ist fast durchweg rein ideal aufgefaßt. Ein — glücklich gelungener — Versuch zur Individualisierung begegnet uns in dem von ausgestandenem Leide zeugenden Antlitze der Mutter mit der Kindergruppe. Die Madonnen Raffeiners sind herrlich idealisierte Jungfrauen in blühendem Alter, voll Keuschheit, mit stillem Herzen, klar blickend, in ahnungsvoller Wehmut sinnend, hoheitsreich und dabei demütig in ihrem irdischen und überirdischen Leben. Gleiches gilt von den andern weiblichen Heiligen (vgl. Abb. S. 144). Die Kinder sind voll lieblicher Unschuld, fein von Körper, die Antlitze idealisiert, gelegentlich mit einem Stich in die leise, feierliche Unbehilflichkeit der Kindergestalten des Quattrocento.

Die Ausführung der Einzelheiten zeugt von Liebe, Sorgfalt und tüchtigem Können, die der Körper und Körperteile von genauer Kenntnis der Anatomie; das beliebte Auswendigzeichnen beeinträchtigt die Richtigkeit nie, fördert aber eine dem Stil der Bilder entsprechende Vereinfachung. Besonders schön und ausdrucksvoll sind die Köpfe; einen Hauptreiz bei ihnen bildet das lockige, volle, weich fließende, mild glänzende Haar. Wesentliche Wirkung tut die Behandlung der Augen, die tief blicken, strahlend leuchten, aber auch hinter gesenkten Lidern nachdenklich und in demutvoller Scheu sich verbergen. Die Zeichnung der Gewänder mit ihren Stoffmassen ist großzügig stilisiert ohne Härten, bisweilen von einem gewissen Reichtum: langfließende Ärmel, künstliche Bausche, malerische Verknotungen nach Renaissanceart, phantastisch gebundene Kopftücher und dergleichen. Der Aufzug der Weisen des Morgenlandes bei dem Weihnachtsbilde in Arzl ist voll Pracht, leise orientalisierend und altertümelnd ohne Ethnographie und Archäologie. Die Farbe Raffeiners ist volltönig, reich, frisch, festlich, voll Harmonie, in Übereinstimmung mit dem Charakter der Darstellung. So zeigt das Kreuzigungsbild in Hall eine Fülle von kühlen Tönen. Leben kommt hinein durch das helle und doch gedämpfte Gelb des Himmels, von dem sich der Körper des Gekreuzigten plastisch abhebt, und durch einen warm leuchtenden Querstreifen am fernen Horizonte — Töne, die das vorwiegende Graublau und Violett der Gewandfiguren ergänzen.

Die Erhabenheit und Heiligkeit der übernatürlichen Gegenstände findet ihren äußeren Ausdruck in Monumentalität der Form oder in der Feierlichkeit der Auffassung und Ausführung. Sie bekundet sich auch in der Mäßigung der Leidenschaften. Selbst die Magdalena des Kreuzigungsbildes hält ihren Schmerz zurück, Maria und der Lieblingsjünger erringen sich Fassung und Zuversicht im Aufblicke zu dem Erlöser der Welt. Und wie die Gestalten Raffeiners keinen Ausbruch lauten Jammers kennen, so auch keinen stür-

EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) CHRISTUS AM KREUZ

Text S. 140

mischen Jubel. Wohl jauchzt das Jesuskind einmal auf und wirft sich an den Hals der Mutter. Aber sonst ist auch die Freude still, dafür um so tiefer, innerlicher. Geistiger Inhalt, Empfindung, Form vereinigen sich, um die Werke dieses Künstlers zu Andachtsbildern besten Ranges zu machen. Bilder, in denen das Nazarenertum zwar nicht zu verkennen ist, sich aber nicht in Unselbständigkeit, noch weniger in den Mängeln des nazarenischen Epigonentums fühlbar macht. Sondern es ist der wohlklingende Grundton, der das Ganze weihevoll durchschwebt. Es hat sich zur Freiheit durchgerungen, ohne sein Bestes zu verlieren. Es ist Wahrheit, verkündet von einem echt deutschen Gemüte. Raffeiners Kunst redet nicht italienisch, sondern ein gutes edles Deutsch, wie es unsere großen Meister — Führich oder Steinle — vor ihm gesprochen haben. Deshalb bewegt sich sein Denken und Empfinden auch, ähnlich dem ihrigen, in den Bahnen der Romantik. Märchenvisionen schweben ihm vor, und die Sehnsucht erfüllt ihn, als ihr Verkünder die deutsche Phantasie aus ihrem Schlummer zu erwecken, das verarmte deutsche Herz wieder zu bereichern.

Doering

EMANUEL RAFFEINER, DIE KINDER DES KÜNSTLERS VOR DER MADONNA
Zeichnung von 1915. Im Besitz von Dr. Franz Grüner. — Text S. 144

LIONARDO UND REMBRANDT

Und Lionardo sprach zuerst vom Licht. —
Er band der Strahlenbündel Helligkeit
Ein in sein Suchernetz. Er mischte Schatten tief
Mit warmer Sonne sanftem Widerstreit
Und Gold getränkt in Wärme stand sein Werk.
Er holte von dem Himmel sich den Glanz:
Ein Promethide. Erdendüsternis
Fing er im mag'schen Spiegel seiner Kunst,
Bis er der Schönheit Seele an sich riß. —
Und Lionardo sprach zuerst vom Licht.

Doch Rembrandt war des Lichtes größter Sohn.
Der Daseinstrunk'ne tauchte in das Meer
Des Chaos tief, wo es der Schöpferschein
Des Herrn durchbrach mit seinem Feuerspeer.
Des Werdetages Funken traf sein Herz
Und stach ihm jeder Erdenblindheit Star.
Des Lichtes Seele ward ihm offenbar.
Das selige Geheimnis ihrer Kraft.
Rembrandt hat erfurchtsvoll und still erlauscht
Wie Licht der Farbe Wesen so erhöht,
Daß Licht geworden, sie das Leben sprüht.
Und ihres Daseins Skala jubelnd mißt,
Bis schimmernd sie im Geiste Gottes glüht.
Denn Rembrandt war des Lichtes größter Sohn.

M. Herbert

IGNAZ WEIRICH ET VERBUM CARO FACTUM EST

IGNAZ WEIRICH

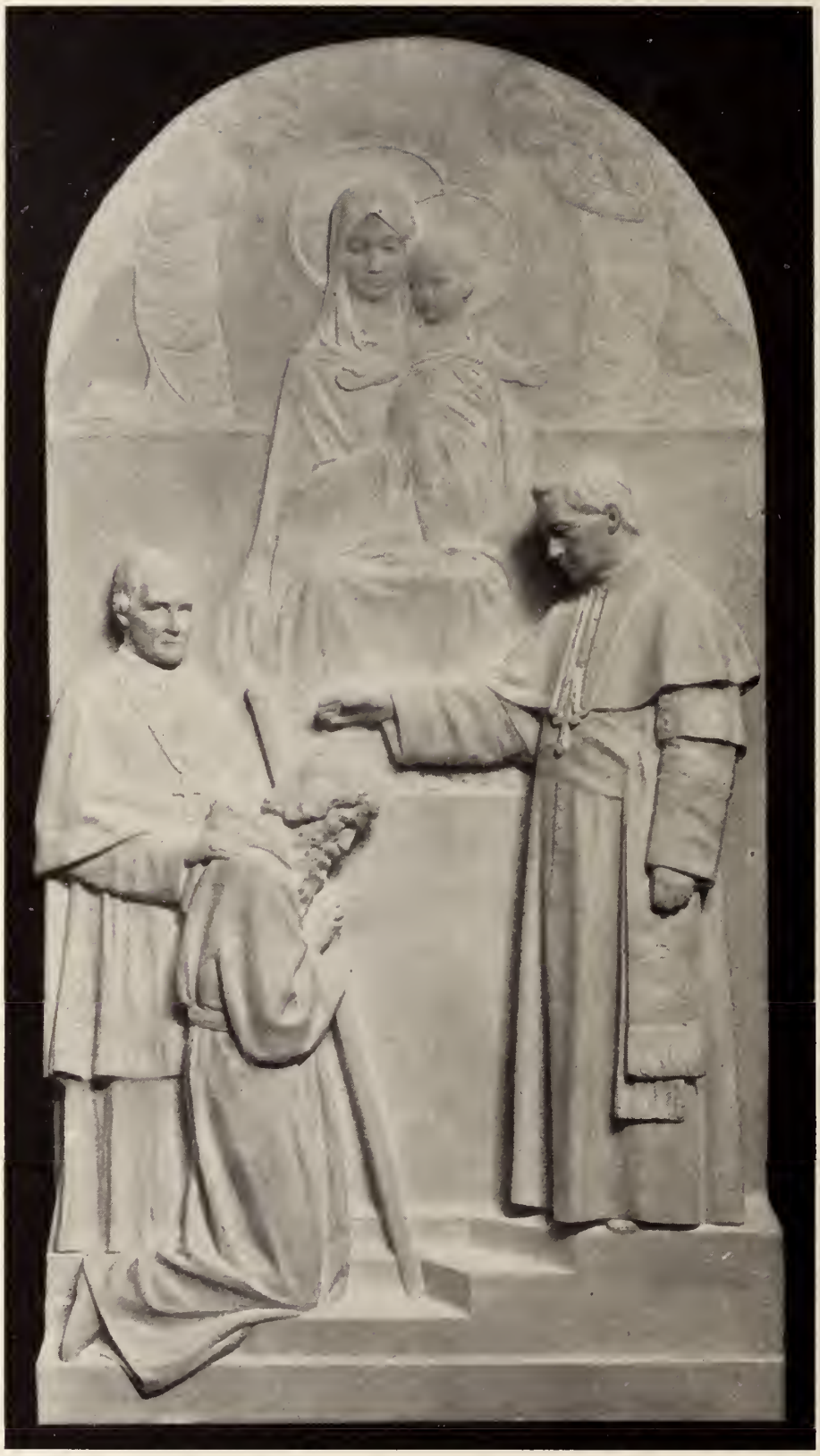
Vgl. Abb. S. 149—157

Am 1. Dezember 1916 erfüllte sich in Wien sein Schicksal. Waren es die Sorgen um sein Vaterland, seine Familie, Klimawechsel oder die Sehnsucht nach Rom, die schneller, als er oder die Seinen es ahnten, die Auflösung herbeiführten?

Kein Denkmal schmückt des Künstlers einfaches Grab auf dem Wiener Friedhof, des Künstlers, der sich für sein Tagebuch das Geständnis abrang: »Ich habe ernst gearbeitet, viel gemacht und es heilig ernst mit meiner Kunst genommen, habe wohl viele Gönner, aber nichts für meine Zukunft, mein — Alter, mein geliebtes Weib und Kinder — nichts, nichts — habe ich Gottvertrauen?«

Ignaz Weirichs Kunst war nicht kompliziert, er selbst kein Revolutionär, der gewaltsam Neues sucht, um des Neuen, des Namens willen. Er baute auf dem Alten, das er studiert und in dem er in Rom lebte, auf und führte es weiter. Aber seine Kunst hob sich hinaus über das gute Mittelmaß durch die plastische Wirkung seiner Werke, den Rhythmus, der in ihnen fließt, und die Formvollendung, bis zu der er seine Figuren formte

Erst spät kam Ignaz Weirich zum eigentlichen Studium. Wie er geendet, so begann er unter Schwierigkeiten, für die er nicht die Verantwortung trug. Geboren am 22. Juli 1856 zu Fugau (Bezirk Schluckenau) in Nordböhmen, erregte Weirich schon auf der Volksschule die Aufmerksamkeit von Lehrer und Pfarrer, auf deren Veranlassung er die Zeichenschule im nahen Taubenheim in Sachsen besuchen durfte. Die ungünstigen Verhältnisse waren aber stärker als der gute Wille und so trat der Junge an den Webstuhl. Dem Zwanzigjährigen gestattete der Vater endlich in eine der inneren Veranlagung des jungen Mannes entsprechende Lehre, bei einem Holzbildhauer und Hoftischler zu Hegenbarth einzutreten. Vier Jahre währte die Lehrzeit, viel zu lang für des Künstlers Sehnen, das ihn auch während der zweijährigen Gesellentätigkeit bei einem Dresdener Hofbildhauer gefangen hielt. Endlich konnte der erste Schritt zur eigentlichen künstlerischen Ausbildung getan wer-



IGNAZ WEIRICH, MARMORRELIEF FÜR DEN PILGERSAAL IN S. MARIA DELL'ANIMA

Im Auftrag des links abgebildeten Kardinals Kopp. — *Text S. 152*

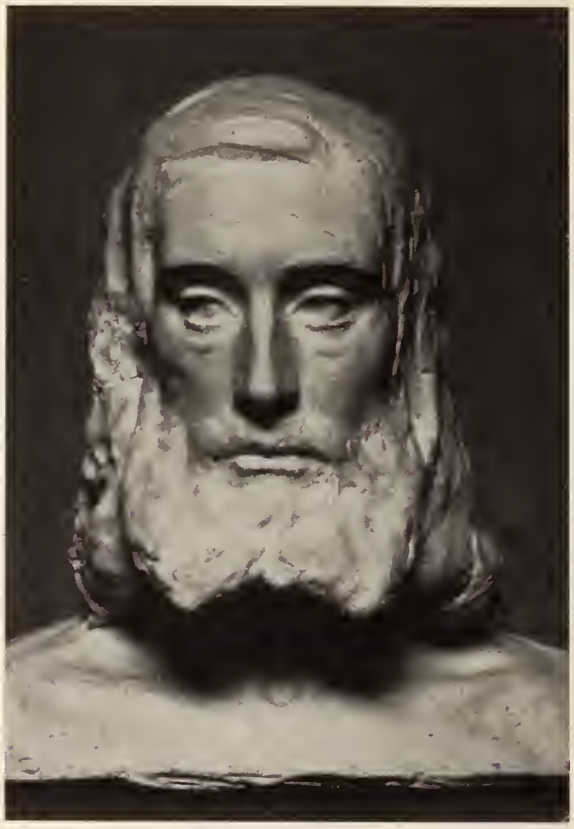
IGNAZ WEIRICH — CHRISTUS AM KREUZ

Beuron. — Text S. 154

den. Nach dem Verlassen der Kunstgewerbeschule in Wien, die dem strebsamen Manne schon nach dem ersten Semester des Ministeriums Stipendium ermöglichte, begann Weirich sein selbstschöpferisches Schaffen, das er in erster Linie in den Dienst als Fachlehrer in Staatsschulen stellte. Auch diese Tätigkeit befriedigte Weirich nicht voll. Er wollte seiner Kunst die höhere Weihe geben und besuchte deshalb von 1886—1892 unter ungeheuren Schwierigkeiten selbst auf Kosten seiner Gesundheit aber mit großen Erfolgen die Akademie der bildenden Künste in Wien. Professor Helmer und C. von Zumbusch waren hier seine Lehrer und namentlich letzterer scheint Einfluß gewonnen zu haben. Den Abschluß der akademischen Studien bildete im Jahre 1892 die Verleihung des Rompreises, der Weirich bis zu Beginn des Weltkrieges nach Rom führen sollte.

In die Romstipendienzeit fällt die Entstehung der lebensgroßen Gruppe »Der tote Abel«[1]), die bei ihren verschiedenen Ausstellungen in deutschen und österreichischen Städten die Anerkennung der Kritik fand.

[1]) Abb. »Deutsche Arbeit«, Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, Prag, II. Jahrg., H. 8.



IGNAZ WEIRICH STUDIE ZU EINEM JOHANNES BAPT.
1913/14. — Text S. 155

Die Kunst Weirichs in Rom zerfällt unter dem Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit in drei Teile. Ich stelle die profane Kunst an die Spitze, um über die Grabdenkmäler zu den religiösen Werken zu kommen.

War es auch der Geist des Christentums, der den Hauptinhalt seiner Kunst erfüllte, so hinterließ Weirich doch eine Reihe von Arbeiten profanen Inhalts, die der Beachtung wert sind. Sie verraten den Ernst seines Strebens, sind von plastischer Wirkung und zeugen von gediegenem bildhauerischem Können. Ich erwähne hier die »Lebensabend«[1]) genannte eindrucksvolle Hermebüste einer alten Frau oder den Kopf des alten Mannes, die lebenswahre Porträtbüste des Professors C. und vor allem die mit besonderer Liebe modellierte Büste seines Söhnchens »Marcus« mit den ausdrucksvollen lebendigen Augen, die er durch die erhabene Behandlung der Pupillen erreichte. Als wahren Künstler beschäftigte ihn der kindliche Körper mit seinem ehrlichen, der Lüge noch fremden Blick und der ganzen Anmut und Drolligkeit des Gebahrens noch mehrmals. Wie in dem Zyklus »Die Mächte der Musik«, die im Besitze des Markgrafen Pallavicini teils in Rom, teils von einem Jugendfreund vollendet, in Wien stehen.

Die Putten sind es auch, die bei dem Grabmal für den Musiker und Liederdichter Eduard Tauritz durch ihre liebevolle Mache ins Auge springen. Die beiden Burschen singen — das Volkslied personifizierend — vom Blatte, während die Fama, der trauernden Muse trostsprechend, den Namen des Verstorbenen in die Grabplatte einschreibt. Kurz vor seinem Tode machte Weirich noch ein Grabmalrelief für den kleinen Grafen Dulsky, das in Marmor ausgeführt, den ganzen Liebreiz der Kunst des Meisters zeigt. Vertrauensvoll kommt der junge Graf auf den göttlichen Heiland zugelaufen, der — eine hehre lichte Figur — seine Hände zum Empfang liebevoll entgegenstreckt.

Diese Reliefkunst führte mich zur religiösen Kunstübung. Kardinal Kopp bestellte für den Pilgersaal in S. Maria dell' anima in Rom ein Relief, das den Moment darstellt, in dem Pilger vom Besteller geführt, vom Papste den Segen empfangen. Im Hintergrund blickt Maria mit dem Kinde, vor dem zwei Engel die Knie betend beugen, auf die heilige Handlung herab. Der Eindruck ist plastisch bei bester Raumausfüllung und Behandlung der Gewänder, die keine Schemen, sondern Körper

[1]) Vgl. Heft 4, Jahrg. VII, der Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, in dem F. Matras über Weirich handelte.

IGNAZ WEIRICH ECCE HOMO

Tonskizze

bekleiden. In die Reihe jener gelungenen Reliefs gehört auch die im Jahrgang 1911 der Mappe abgebildete »Madonna«. Das Relief stellt die zweite Entwicklungsstufe aus dem Marienzyklus dar, in dem Weirich die Gottesmutter verherrlichte. Maria mit dem Kinde in der Krippe mit der kennzeichnenden Unterschrift »Et verbum caro factum est« ist das eine und die »Pietà«[1]) die dritte Darstellung.

Das alte Motiv der bildenden Kunst, das kaum noch die Möglichkeit einer Variation zuzulassen scheint. Weirich macht durch die massive Bank, auf die er Maria setzt, erklärlich, daß die durch die vorhergegangenen körperlichen und seelischen Anstrengungen gebrochene Mutter den Leichnam auf ihrem Schoß noch zu halten vermag. Die in Carraramarmor in den Jahren 1903/04 ausgeführte Gruppe steht in einer von Graf Ballestrem erbauten katholischen Kirche in Oberschlesien. Eine zweite überlebensgroße Pietà arbeitete Weirich im Auftrag des Ministeriums 1913/14 für die Kaiser-Jubiläums-Kirche in Wien, wo sie als einziges Werk in einer dortigen Kirche von seiner Kunst erzählt. Mit dem Bildnis seiner schmerzensreichen Mutter ist das des Gekreuzigten eng verbunden. Weirich gab seinem Kruzifixus, den er 1902 für das Mausoleum des Markgrafen Alex. Pallavicini schuf,

[1]) Abb. und Besprechung in Mappe 1906, wo auch das kurz »Consumatum est« betitelte Kreuz, der hl. Bischof Alfonso und der hl. Borromäus zu finden sind.

IGNAZ WEIRICH BILDNISBÜSTE

Vollendet 1910, jetzt im Coll. Germanicum in Rom

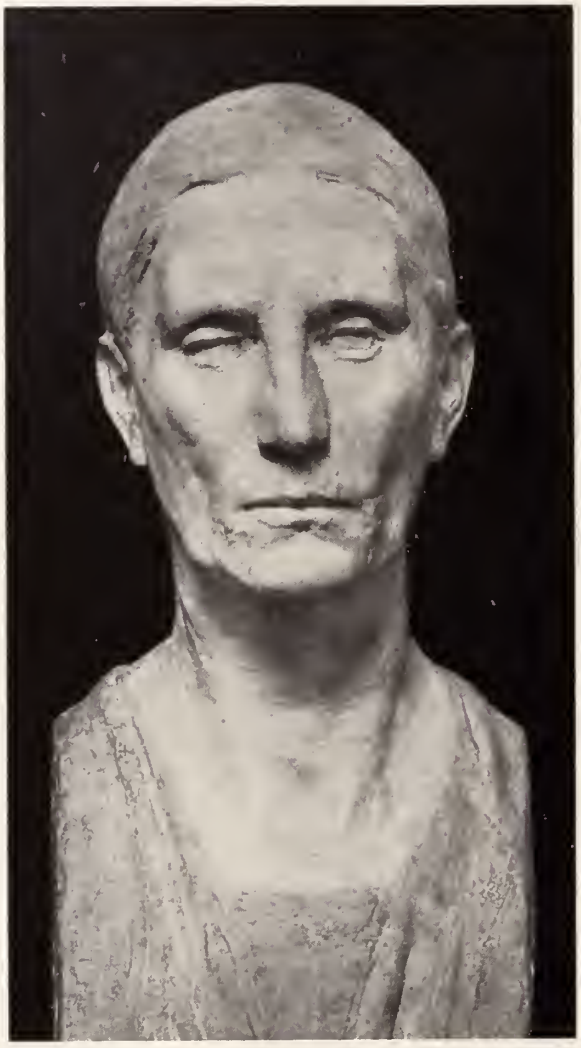
die Unterschrift »Consumatum est«, um anzudeuten, daß es ihm nicht um die Schilderung des Leidens zu tun war, sondern um die Verklärung, die Ruhe nach dem Schmerz. Verzeihung und ewige Erlösung spricht aus dem lebensgroßen Kreuz, das bei strenger realistischer und bester anatomischer Behandlung nicht Schrecken, sondern Ruhe und Frieden verkündet, der den Beter emporzieht zur Erhebung aus irdischen Qualen. Noch zweimal schuf der Künstler aus demselben Gedanken heraus das Bildnis des Gekreuzigten, das von einem Großindustriellen bestellte Kreuz für die Garnisonskirche in Berlin und das von Kaiser Wilhelm II. dem Kloster Beuron gestiftete Kreuz (Abb. S. 151).

Die eigentliche kirchliche Rundplastik Weirichs ist in zahlreichen Vertretungen vorhanden. Sein hl. Bischof Alfons und hl. Borromäus, beide 1905 für die schon oben genannte Gruftkirche geschaffen, sind von großer plastischer Empfindung und von einfacher Monumentalität. Während der Bischof in aktiver Tätigkeit der Segenspendung, also in Bewegung gedacht ist, zeigt der hl. Karl die stille Ruhe des im Gebet für die Verstorbenen Versunkenen. Entsprechend ruhig verlaufen die Falten des Gewandes. Ich erinnere daran, weil auch die Herz-Jesu-Statue, die Papst Pius X. 1910 für den großen Hörsaal des Istituto Biblico aus sechs Skizzen auswählte und bestellte, durch die Ruhe des Faltenwurfs überrascht, auf der viel der erhabene Eindruck beruht. Die Darstellung der Herz-Jesu-Figur

IGNAZ WEIRICH MADONNA

gehört bekanntlich in der Kunst wie zu der jüngsten, so auch zu der schwierigsten Aufgabe. Weirich löste sie hauptsächlich durch den sittlichen, tief religiösen Ernst seines Bildwerkes. Äußerlich läßt er mit der Linken den Mantel etwas zurücknehmen, damit der Blick ungehindert sich dem Herzen zuwendet, auf das nur andeutend die Rechte verweist. Auch die Wiederholung in Terrakotta für die Ausstellung für christliche Kunst aus Anlaß des Eucharistischen Kongresses fand allgemeine Anerkennung. Zum Schlusse bleibt mir noch übrig, auf zwei Werke zu verweisen. Im Besitz des Markgrafen Pallavicini befinden sich vier Marmorreliefs der Evangelisten. Die mir vorliegende Studie zu einem Johannes dem Täufer aus dem Jahre 1913/14 mahnt in der charakteristischen Auffassung des Antlitzes mit den träumerisch-seherischen Augen an Dürersche Künstlerkraft. Das andere ist eine Büste, die Weirich für das Collegium Germanicum fertigte. Es sei auf sie hier noch eigens aufmerksam gemacht wegen der besonders intensiven Durchbildung des Kopfes.

W. Zils-München



IGNAZ WEIRICH LEBENSABEND

DER KREUZWEG VON JANUARIUS ZICK IN ST. ULRICH IN AUGSBURG

Von DR. ADOLF FEULNER

(Abbildungen S. 157 bis 168)

Die Passion Christi war von jeher das wichtigste Thema der deutschen Kunst. Die Maler des Mittelalters haben sich um die kompositionelle Lösung der verschiedenen Szenen bemüht, denen dann Dürer die klassische Ausprägung gegeben hat. Aber künstlerisch wertvolle Kreuzwegstationen im eigentlichen Sinne sind selten. Im späten 15. Jahrhundert hat Adam Krafft in Nürnberg die ersten deutschen Kreuzwegbilder geschaffen, eine Folge von sieben Stationen, die in Abständen des ursprünglichen Leidensweges Christi in Jerusalem aufgestellt waren. Das war der Anfang. Er wurde bald frommer Brauch. In Bildstöcken auf Feldwegen, in Stationshäuschen vor Wallfahrtskirchen, in Werken der Plastik und Malerei wurde das bittere Leiden des Herrn behandelt; in Szenen von verschiedener Folge, mit Auslassung der einen oder anderen Station, bis eben die Kreuzwegandacht fixiert worden war. Erst als diese 1686 in Form einer Ablaßverleihung ihre kirchliche Bestätigung erhielt, und besonders als 1726 das Privilegium, das anfänglich nur für den Franziskanerorden oder für Personen im Verband des Ordens gegolten hatte, auf alle Gläubigen ausgedehnt wurde, da wurden die Kreuzwegstationen in allen größeren und kleineren Kirchen eingeführt.

In jener Zeit enstanden verschiedene Stationsdarstellungen von Künstlern, die damals etwas galten. Sie tragen deutlich das Gepräge der gleichzeitigen Kunst an sich und sind uns deshalb fremd geblieben, weil das Urteil des vorigen Jahrhunderts über die Schöpfungen der Barock- und Rokokozeit bis jetzt nachgewirkt hat. Jede Zeit ist am meisten ungerecht gegen die unmittelbar vorhergehende Generation, sagt Goethe einmal. Das künstlerische Urteil, das von den Theoretikern des Klassizismus gelernt hatte, das im Banne der strengen Kunst der Nazarenerzeit stand, mußte diese leichten, malerischen Schöpfungen als unwahr, unkirchlich empfinden. Wir verstehen die Ursachen, die zu dieser Einwertung führten, aber wir teilen das Urteil selbst nicht mehr, weil wir uns bemühen, die Künstler des Barock aus ihrer Zeit heraus zu verstehen. Man hat erst jetzt gelernt, aus der Menge der bürgerlichen Meister, die man unter dem verachteten Namen Zopfmaler zusammenfaßte, die einzelnen Persönlichkeiten herauszuschälen, Eigenschaften des Zeitstiles und die persönliche Note zu trennen. Man hat auch erkannt, daß wir nicht eine bloße »Akrobatenkunst« vor uns haben, die »die tremenda mysteria mißbrauchten, um mit ihrer Virtuosität in Verkürzungen und Perspektiven zu prunken«, sondern um eine ernste, volkstümliche Kunst, die auch noch »mit einem echten Blutstropfen aus christlich-gläubigem Herzen gesalbt« war, die aus der Volksseele heraus gedacht und empfunden hat, die die Wirkung auf das Volk schon deshalb nicht verfehlen konnte, weil sie sich der Kunstmittel ihrer eigenen Zeit bediente, nicht in entlegenen Sphären vergangener Zeit schwebte, wie die nachahmenden Künstler des 19. Jahrhunderts. Wir wollen hier einen Kreuzweg aus der späten Zopfzeit vorführen.

Als volkstümliche Kunst wollen die 14 Stationen des Kreuzweges in der St. Ulrichs-

JANUARIUS ZICK (1732—1797) JESUS ZUM TODE VERURTEILT

1. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg. — Vgl. Text S. 156 ff.

IAN. ZICK JESUS NIMMT DAS KREUZ AUF SICH
2. Station in St. Ulrich zu Augsburg

kirche in Augsburg angesehen werden. Januarius Zick, der sie geschaffen hat, war zu seiner Zeit ein sehr angesehener Künstler, im vollen Besitz aller Erfahrungen der Barockzeit. 1732 war er in München geboren, als Sohn eines ebenfalls angesehenen Meisters, des Freskomalers Johannes Zick. Bei seinem Vater erhielt er den ersten Unterricht, mit ihm zog er 1749 nach Würzburg, zu einer Zeit, als Tiepolo in der Residenz der Fürstbischöfe die berühmten Fresken malte, und einige Jahre später nach Bruchsal, als Johannes Zick die Ausmalung der Residenz der Speierer Fürstbischöfe übertragen wurde. Zur weiteren Vervollkommnung in der Kunst mußte dann der junge Maler auf Reisen. So war es allgemeiner Brauch. In Paris und Rom, bei den Malern höfischer Rokokoeleganz, und bei Mengs, dem Theoretiker des strengen Klassizismus, hat er gelernt. Nach seiner Rückkehr wurde ihm 1759 ein Teil der Dekorationen im Bruchsaler Schloß übertragen. Gleich darauf kam er in den Dienst der Trierer Fürstbischöfe. In Trier und Engers bei Koblenz (1760) hat er seine ersten Fresken gemalt. Von da ab blieb er am Rhein. Er verheiratete sich mit einer angesehenen Bürgerstochter aus Ehrenbreitstein, wo er dauernd wohnte. Nach Süddeutschland, in seine Heimat, wurde er erst später berufen. Die Fresken in den großen Klosterkirchen in Wiblingen bei Ulm (1778—81), Oberelchingen (1783), Rot in Württemberg (1784) sind seine bedeutendsten Werke. In dieser Zeit, in den achtziger Jahren, sind auch die Kreuzwegstationen entstanden. Literarische Nachweise oder inschriftliche Datierungen scheinen zwar zu fehlen; aber die Entstehungszeit geht aus einem Vergleich mit den Fresken deutlich hervor. Weitere Fresken sind in Koblenz (1785), Triefenstein (1786), Mainz (1787), Koblenz (1790); andere sind verloren gegangen. Am 14. November 1797 ist Januarius Zick in Ehrenbreitstein gestorben, als seine Kunst schon unmodern geworden war und von den Theoretikern des strengen Klassizismus hart angegriffen wurde.

Man erwartet in dem Kreuzweg eines Malers der späten Rokokozeit eine künstliche Kunst zu finden, Werke voller Überladungen, schwulstig im Inhaltlichen und Formalen, ausgestattet mit allegorischem Beiwerk, mit Nebenerzählungen, mit virtuosenhaften Verkürzungen und kunstvollen Perspektiven. Aber davon wird man wenig merken. Es fehlt zwar nicht an Erinnerungen daran, daß der Meister des Kreuzwegs ein Freskomaler war. Die schnellgewandte mehr zeichnende Technik, die überall den ersten Pinselstrich unvertrieben stehen läßt, die Art der Komposition mit dem raschen Übergang von den Figuren des Vordergrundes zu den Nebenfiguren im Hintergrund ließen schon Rückschlüsse zu, auch wenn wir vom Maler sonst nichts wüßten. Aber das Wirksame bleibt die einfache Erzählung mit wenigen Figuren. Es ist eine Folge von Bildern, die durch das Inhaltliche der Darstellung, durch die klare Handlung, die greifbare Drastik der Gebärden des Ausdrucks, die naive Einfachheit der einzelnen Szenen wirken will; es ist ein volkstümliches Werk, in dem man den geschickten Arrangeur der dekorativen Fresken kaum mehr erkennt.

Das künstlerische Thema bei den 14 Stationen des Kreuzwegs ist abwechslungsreich und doch auch beengt; es schließt die Gefahr von Wiederholungen in sich. Fünfmal muß der kreuztragende Heiland in wenig verschiedenen Situationen zur Darstellung kommen, bei der Aufnahme des Kreuzes, bei der Begegnung mit seiner Mutter, bei der Unterstützung durch Simon von Cyrene, beim Empfang des Schweißtuches, bei der Anrede an die weinenden Frauen von Jerusalem; dreimal ist der Fall unter das Kreuz zu schildern. Dazu kommen die so häufig

JANUARIUS ZICK (1732—1797) ERSTER FALL UNTER DEM KREUZE

3. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

JAN. ZICK JESUS BEGEGNET SEINER MUTTER

JAN. ZICK SIMON VON CYRENE

4. und 5. Station des Kreuzwegs in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

behandelten Aufgaben, Christus auf Kalvaria, die Beweinung und die Grablegung. Seltenere Themen sind nur die 1. Station, Christus wird zum Tode verurteilt, die Entkleidung und die Annagelung an das Kreuz. Es ist keine leichte Aufgabe, in allen diesen Szenen die Wiederholungen zu vermeiden und noch schwerer ist es bei den Hauptthemen, die von den größten Meistern der Kunst gleichsam ihre endgültige Fassung erhalten haben, neue, persönliche Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Man kann nicht sagen, daß Zick an allen Klippen glücklich vorbeigekommen wäre; die Erinnerung an fremde Kompositionen, wie an eigene Werke seiner früheren Zeit drängen sich unwillkürlich auf, und anderseits erscheinen gegenüber den klassischen Fassungen seine neuen Lösungen oft als triviale Ausdeutungen. Aber es sind trotzdem selbständige Leistungen, die schon deshalb Beachtung verdienen. Wir erkennen dies am besten, wenn wir die gleichartigen Szenen zusammenstellen.

Christus fällt unter dem Kreuz. Der Zug der Gruppen geht in allen drei Fällen von links nach rechts; infolgedessen wird Christus dreimal von der gleichen Seite sichtbar, wie er sich stützt auf die rechte Hand und das rechte Knie. Verschieden ist nur die Art, die Intensität des Hingesunkenseins, vom Aufstützen auf Knie und Hände bis zum kraftlosen Hinsinken auf den Boden. Verschieden sind auch die Aktionen der Henker, die immer wilder und grausamer werden. Beim dritten Fall ist Christus gänzlich ermattet und nun umfaßt der eine Kriegsknecht seinen Oberkörper, der andere zerrt heftig an der Fessel, wobei er sich mit den Füßen gegen den Heiland stemmt. Es ist eine dreifache Steigerung in der Bewegung wie im Ausdruck, die deutlich gewollt ist. Auf allen drei Bildern ist die Szenerie verschieden behandelt. Einige Köpfe oder Halbfiguren, mehr Füllfiguren, die mit der Komposition nicht verwachsen sind, schieben sich hinter den Hauptfiguren des Vordergrundes herein. Sie sind perspektivisch nicht verkürzt, obwohl sie als entferntere Zuschauer betrachtet werden wollen; ihr Standpunkt bleibt unklar. Man ist gezwungen, den Vordergrund sich als ein knappes Podium zu denken, hinter dem das Terrain rasch abfällt. Es ist wie auf Deckenbildern, in denen nur ein Ausschnitt aus einem Stück Boden gegeben wird, das nach rückwärts

JANUARIUS ZICK — VERONIKA REICHT JESU DAS SCHWEISSTUCH

6. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

JAN. ZICK ZWEITER FALL UNTER DEM KREUZE

JAN. ZICK JESUS UND DIE FRAUEN JERUSALEMS

7. und 8. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

abfällt, weil es in der Verkürzung gesehen wird. Das Theatralische der Deckenmalerei kommt so auch auf den Tafelbildern zum Ausdruck. Wir suchen vergebens nach Vorbildern für solche Lösungen. Zick hat sie für das Fresko erfunden und hier auf das Tafelbild übertragen.

Das Volkstümliche liegt im eindeutigen Ausdruck der Gebärde, in der Drastik der Bewegungen. Man betrachte die drei Begegnungen. Bei der Szene Christus und seine Mutter und Christus tröstet die weinenden Frauen eine einfache Gegenüberstellung von Figuren in einer Ebene wie in einem Relief, ohne räumliche Vertiefung. Wenn auf dem einen Bild noch ein kahler Strunk und ein deutscher Tannenbaum zur Vervollständigung der Szenerie gegeben sind, so dienen auch diese mehr zur Füllung der Fläche. Die etwas pathetischen Gesten des Heilandes wiederholen sich auf beiden Bildern. Maria deklamiert in der Pose eines Redners, wobei der Körper und die Hände unschön verkürzt erscheinen. Noch drastischer wirkt die Antwort, die Christi Worte in den deklamierenden Gebärden der weinenden Frauen finden. Sogar die Tränen sind dick aufgetragen. Das gehört auch zum volkstümlichen Stil, der wie greifbare Gesten, die klare Drastik liebt. Als künstlerische Kompositionen sind diese Erfindungen weniger bedeutend. Viel besser ist die Begegnung mit Veronika. Christus hat sein Antlitz abgetrocknet und wendet sich aus dem Zuge heraus erhobenen Hauptes aufrecht stehend zu Veronika, die in bestürztem Staunen, zurückgekauert dakniet und das Schweißtuch vorstreckt. Die Wendung Christi wirkt ungezwungen. Blick und Ausdruck sind frei, nicht übertrieben oder gestellt, wie auf den vorigen Bildern. Alle übrigen Figuren sind vielzusehr als Nebenfiguren behandelt, die Umgebung Christi ist nur angedeutet. Man könnte ohne Bedenken jeden einzelnen dieser Köpfe entfernen ohne der Handlung zu schaden; es würde kaum eine merkbare Lücke entstehen. So ist es aber nicht auf allen Bildern.

Als Komposition am meisten durchgefühlt ist die erste Station, Christus vor Pilatus. Die großen, rahmenden Linien der Architektur des Thrones und die Mauern des Hofes bedingen die Geschlossenheit der Wirkung. Auf diesem Podium sind die Figuren zwanglos ver-

JANUARIUS ZICK — DRITTER FALL UNTER DEM KREUZE

9. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

JAN. ZICK JESUS WIRD ENTKLEIDET
10. Station in St. Ulrich zu Augsburg

teilt. Christus, eine edle Figur mit leidendem, nachdenklichem Ausdruck, steigt die Stufen herab nach vorne und kommt dadurch in das volle Licht, das von links hereinfällt. Hinter ihm in der Nische sitzt Pilatus und wäscht sich nachdenklich gebeugt die Hände. Rechts im Hintergrund charakterisieren eine Halbfigur und einige Köpfe das aufgeregte Volk. Das Licht ist als bestimmender Faktor in der Komposition ausgenützt, es hebt die Hauptfigur heraus und stuft sich an den Nebenfiguren ab. Die stärksten Kontraste treffen im Vordergrund aufeinander; die ganze Szene wird so zurückgedrängt. Die weiche Tonigkeit der Farben erinnert an die Holländer, die Zick in seiner Jugend und als Schüler der Franzosen vielfach nachgeahmt hat. Das Bild ist in der Anlage sehr durchdacht, es ist auch besser durchgeführt als die übrigen Stationen. Nach solchen Tafelwerken muß man das Können des Meisters bemessen, nicht nach den Szenen, die ihm weniger am Herzen lagen, in denen er schon früher Gesagtes wiederholte.

Die strenge zentrale Anordnung auf dem Kalvariabild, Christus zwischen den beiden Schächern, zu Füßen Magdalena, zwischen Maria und Johannes, hat Zick schon einmal gegeben im großen Altarblatt in Wiblingen und auf der Skizze dazu in Koblenz. Ähnlich ist ein Fresko in Oberelchingen. Die Beweinung Christi erscheint öfters unter seinen Frühwerken. Das zurückgebeugte Antlitz Mariens mit den Zügen der Trauernden, die hier etwas plump geworden sind, der verkürzte Körper Christi erinnert entfernt an Rubens' Beweinung Christi in Antwerpen. Die beiden Seitenfiguren, Johannes und Nikodemus, sind unbedeutend. Durch das Hochformat leidet die Komposition. Es fehlt der Ausklang nach oben. Auch die Grablegung hat Zick in seiner frühen Zeit öfters behandelt im Anschluß an die Holländer. Das Licht kommt meist von rückwärts, aus der Grabeshöhle heraus, trifft die Hauptfiguren und läßt alles Nebensächliche im Halbdunkel verschwimmen. Hier ist die Lichtwirkung mehr nebensächlich geworden. Die Figuren sind zur Seite geschoben, sie stehen nebeneinander wie in einem Relief, in einem mehr gleichmäßigen Licht. Maria hat in trostlosem Schmerz ihr Antlitz verhüllt. Nikodemus gibt mit erklärender Geste seine Befehle. Der Körper Christi leuchtet hell aus der bunten Umgebung heraus, aber das Antlitz des toten Heilandes ist unsichtbar, verdeckt im Schatten. Das sind einfache Züge voll feiner Empfindung, für die das Volk empfänglich ist.

Das schmückende Beiwerk, die »Evolutionen, Manieren, Gebilde des Zopfstiles« fehlen gänzlich. Die Bewegungen der Figuren sind natürlich und wahr, die Handlung ist klar und eindrucksvoll, eher naiv als manieriert. Nur die Hauptfiguren agieren. Und wann eine Nebenfigur in den Mittelpunkt tritt, wie auf der Szene: Christus wird ans Kreuz genagelt, wo der neugierig zustehende Henker, der mit dem Bohrer in der Hand zu Häupten Christi steht, zunächst den Blick auf sich zieht, da wird durch die Lichtwirkung und die Anordnung der Farben einer Ablenkung des Auges entgegengearbeitet. Es fehlen alle inhaltlichen Phrasen, die zu einem Gemälde des 18. Jahrhunderts ebenso gehören wie die bildliche Rhetorik zu einem Poem der Zeit, die genrehaften Nebenfiguren, die verkürzten Architekturen, es fehlen selbst die Engel, die auf den Deckengemälden der Barockzeit eine durchaus nötige Beigabe bilden. Was wir sehen, sind schlichte, einfache Berichte über das Leiden des Herrn, die ohne auffallendes Pathos, natürlich und ausdrucksvoll vorgetragen sind, die aber gerade deswegen ergreifend wirken. Wenn auch in manchen Bewegungen eine gewisse Theatralik, in der Zeichnung eine Art

JANUARIUS ZICK — JESUS WIRD AN DAS KREUZ GENAGELT

11. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

JANUARIUS ZICK — JESUS AM KREUZE

12. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

von Manierismus zur Erscheinung kommt, so ist das Zeitstil. Man hat die lebhaften Bewegungen im 18. Jahrhundert mit anderem Auge angesehen wie wir.

Hervorzuheben ist die feine, farbige Behandlung. Die gebrochenen Rokokofarben sind auf allen Stationen wie zu einem Blumenbukett zusammengebunden, in zartfarbiger, fröhlicher Buntheit, die mit dem inhaltlichen Ernst der Szene seltsam kontrastiert.

JAN. ZICK KREUZABNAHME

13. Station in St. Ulrich zu Augsburg

ETWAS VON BÄUMEN IN DER KUNST

Plauderei von M. HERBERT

In der Kasseler Gemäldegalerie, die reich an niederländischen Meisterwerken ist, und Schätze von Rembrandt und Rubens beherbergt, hängt auch ein großes Landschaftsbild des berühmten Haarlemer Malers Jakob van Ruisdael, der um 1629—1682 lebte und als Spitaler starb.

Das Gemälde stellt einen Wasserfall dar und ist nach Albrecht Dürers Rezept der Natur aus dem Innersten herausgerissen mit Riesenkräften und intimster Beobachtung. Schwermütiges graues Licht ist über der Schlucht, durch die der Gießbach mit Gischt und Schaum lebendig über Farn und moosigen Stein hüpft, springt, stäubt, rieselt und plätschert. In diesem stillen Licht stehen auch die Hängebirken am Wasserrande und all das reiche Gepflanz der Uferflora, das sich da auftut, ganz gesättigt von dem feuchten Segenselement. Gedämpft, ruhig, seelenvoll, unaufdringlich ist das alles und hält fest, wenn man sich einmal hineinschaut. Diesem Bilde schulde ich die Liebe zur Landschaft, die mir manche Lebensstunde erhellt. Und das kam so! Jemand sagte mir einmal in meiner ersten, unnachdenklichen Jugend: Dieser Wasserfall Jakob Ruisdaels sei ein unvergleichliches Kunstwerk und meinem langen Bemühen, die Behauptung zu begreifen, ging dann endlich die Erkenntnis auf, daß das Große in Landschaft, Leben und Kunst im Beobachten dessen liegt, von dem Alltagsaugen gar nichts sehen. Seitdem lernte ich Schritt für Schritt im Unscheinbaren die Schönheit erkennen und kam auch zu den Bäumen und ihren Herrlichkeiten. Vielleicht fangen weitere Volkskreise erst an, die ganze malerische, stetig wechselnde Schönheit des Baumes zu würdigen, denn die Künstler sind im Schauen und Erkennen der Mitwelt oft um Jahrhunderte voraus. Ehe Corot und Rousseau, ehe die von Dachau und Worpswede es wagen durften, ein ganzes Leben fast nur dem Studium des Baumes in seinen Stadien und Beleuchtungen und immer wieder des Baumes zu widmen, ohne daß deshalb jemand behaupten würde, sie könnten nicht zu den großen Künstlern gezählt werden, mußten lange, lange Zeiten verstreichen. Die italienischen Maler, die Primitiven sowohl als die Humanistischen der Renaissance, hatten nur ein Ziel. Unermüdlich in tausend Formen und Farben, in tausend Gedanken behandelten sie das schier unausschöpfliche Thema: Gott und Mensch. Sehr oft ward denn in den Tagen der Hochrenaissance Gott vergessen und nur des Menschenleibes in seiner Vollkommenheit gedacht; denn viele jener Künstler wandten sich wieder der Antike zu, aus der die Formschönheit der italienischen Kunst wie Aphrodite aus dem Meere gestiegen war. Die bildende Kunst der Antike aber wußte fast nichts von den Bäumen, von denen doch ihre Mythologie so manches Tiefsinnige fabelte. Botticelli, der anmutreiche Florentiner, liebte das klassische Gezweig des Lorbeers, liebte es so sehr, daß selbst die Bäume, an denen auf dem berühmten Bilde »Allegorie des Frühlings« der Hesperiden goldene Äpfel reifen — Lor-

JANUARIUS ZICK — JESUS WIRD IN DAS GRAB GELEGT

14. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg. — Text S. 156—166

beerbäume zu sein scheinen. Auch bei Perugino, dem sanften, verklärten Umbrier, dem Lehrer Raffaels, spielt der Lorbeerbaum eine Rolle. Auf seiner Allegorie »Kampf der Liebe mit der Keuschheit« sieht man im Hintergrund, wie die von Apollo verfolgte Daphne zum Lorbeerbaum wird. Perugia liebt es außerdem, den lichten, blauverschleierten landschaftlichen Hintergrund seiner schönen Heiligen mit leicht gefiederten Ebereschenbäumen zu dekorieren. Giovanni Bellini, der seelenvolle Venezianer, scheint die Kugelakazie für malerisch gehalten zu haben, denn auf einem seiner lieblichsten Madonnenbilder in der Galerie der schönen Künste zu Venedig rahmen zwei dieser künstlich verschnittenen Bäume Maria und das Jesuskind ein. Wie ärmlich frierend, konventionell das arme Gebäum auf Pinturicchios Anbetung der hl. drei Könige! Moretto und Sodoma lieben auf ihren schönen Bildern den Akazienast als Dekorationsfragment. Moretto verwendete ihn bei seiner wundervollen Santa Justina, Sodoma auf der berühmten Darstellung des hl. Sebastian. Raffael liebte es, von Lorbeerbäumen Zweige abzuschneiden, um lichte Stirnen damit zu kränzen. Selbst dieser überragende Meister zeichnete »Baumschlag«, aber keine liebevoll individualisierten Bäume, sie waren ihm Staffage, dekoratives Beiwerk, Hintergrund für irgendein göttliches Geschehen. So herrlich fein die Vögel auf seinem Karton im Kensington-Museum »Fischzug Petri« erfaßt sind, so nebensächlich die Bäume. Nur die Erlen auf dem Bilde des hl. Georg machen eine Ausnahme.

Der große Vollender italienischen Kunstringens, der Titane Michelangelo, der das gewaltige Drama »Gott und Mensch« auf die letzte erreichbare Höhe führte, scheint fast achtlos an Bäumen vorbeigegangen zu sein. Die Darstellung des Ringens seelischer Leidenschaften am Körper absorbierte ihn ganz.

Nur zweimal erscheint in dem Werk Buonarrotis der Baum.

In zwei Feldern des Gemäldezyklus der Schöpfung an der Decke der Sixtinischen Kapelle tritt ein Baum symbolisch in die Erscheinung. Bei der Darstellung des Sündenfalls ist es der Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen, welcher der Menschheit die Früchte des Todes trug. Wir sehen nicht viel von dem Baum. Sein Stamm ist ganz und gar von den Ringeln der riesigen Schlange umwunden und sein Geläube verliert sich mystisch in den Wolken.

Noch ein anderer symbolischer Baum reckt sich uns aus der Gedankenwelt Buonarrotis entgegen. Ich meine jenen jammervoll durch Wassersgewalt von Borke, Zweig und Blatt entblößten, sturmgepeitschten Stumpf auf dem Felsen der Sündflut.

Hier ist der Baum das starre Sinnbild der rettungslosen Zerstörung, des allgemeinen Untergangs. Der verzweifelnde Mensch, der den halbentwurzelten, sich zu den Fluten neigenden Stamm umklammert, verstärkt die Trostlosigkeit, die von dem Baume ausgeht. Auf dem Ölbergbilde des Carpaccio in Venedig findet sich übrigens ein ähnlicher Baum. Auch auf ihm lastet die Not der Ölbergstunde. Halbverdorrt hängt er am Gestein, ein einziger Ast grünt noch am starren Holz. Er erlebt keinen Sommer mehr und ringt wie der Heiland mit der Todesnot.

Lionardo da Vinci, der erste Naturkenner und Forscher seiner Tage, hat uns keine selbständige Baumstudie hinterlassen, wiewohl er den Reiz der strauch- und baumbestandenen Landschaft mit feinem Sinn und entzücktem Auge zu würdigen wußte. Wir erinnern nur an sein Bild einer jungen Frau in der Liechtensteingalerie zu Wien, wo wunderbar fein und zart gezeichnetes Oliven- oder Weidengeläub den Hintergrund des sonst so reizlosen Frauenkopfes bildet und weiterhin ein erlenbestandener spiegelnder Fluß das Auge zum Verweilen einlädt. Die Felsen scheint Lionardo mehr geliebt zu haben als den Baum, denn sowohl auf der Auferstehung Christi zu Berlin, als auf dem Gemälde »Die hl. Anna selbdritt« in Paris, wie auch bei der Madonna in der Felsengrotte ist der Baum sparsam, der Stein ausgiebig behandelt; ebenso verhielt es sich bei der abhanden gekommenen und wiedergekehrten Mona Lisa des Louvre und dem weiblichen Bildnis der Eremitage in Petersburg. Es wird uns von Lionardo erzählt, daß er verstanden habe, den Pfirsichbäumen Gift einzuimpfen, so daß durch Übersenden ihrer Früchte ein argloser Mißliebiger leicht ins Jenseits befördert werden konnte. Seltsam genug, ein brennendes Fragezeichen steht dieser Bericht im Leben des Malers grenzenloser Güte und Milde. Den Baum, diesen großen Menschenfreund und Wohltäter, zum tückischen Morde gleichsam zu zwingen, scheint uns Germanen unfaßbare Gemütsroheit. Soviel ich weiß, existiert auch von unserem Albrecht Dürer, dem liebevollen Zeichner des Wiesengrundes und so vieler die Madonna umstehenden lieblichen Pflanzen und Blumen, keine selbständige Baumstudie. Ausgiebigen Baumschlag finden wir bei Dürer nur einmal in der Deckfarbenmalerei in kalten Tönen »Altes Schloß«. Außerdem dient dem Nürnberger

LUDWIG WILLROIDER ABEND

Text S. 172

Meister der Baum nur, in seinen Gemälden und Schnitten die Stimmung zu vertiefen. Wir erinnern an den kahlen, im Winde frierenden Weißdorn auf nacktem Fels auf dem Blatte »Ritter, Tod und Teufel«.

Dürer hat in seiner »Großen Passion« oft Steineichen und entlaubtes Baumgeäst gezeichnet. Diese vom Sturm gebeugten Bäume scheinen an dem Schmerzensweg des Heilandes innigst teilzunehmen. So in dem Gebet am Ölberg oder in der Beweinung Christi, wo das Gebäum sich wie unter schweren Lasten niederbeugt und jammernd zu ächzen scheint. Das ist ein mystischer Zug.

Rembrandt in seinen Radierungen scheint dem Baume an sich schon viel näher gekommen zu sein. Wir erinnern nur an das wundervolle Blatt »Landschaft mit den drei Bäumen«. Das Bild mutet an, als sei es dramatisch bewegt. Gewaltig niederströmende Lichtfluten, starke Wolkenschatten fallen von einem unermeßlichen Horizonte auf die stille, weitgedehnte Ebene herab und rechts im Vordergrund behaupten sich gleich wachthabenden Helden oder Riesen drei weitausladende kronenmächtige Eichen — alt, gewaltig und stark. Sie geben dem Bilde etwas Heroisches, Monumentales.

Das Schützende, Beruhigende, Stillende des schattengebenden Baumes drückt Rembrandt als stärkster Malerpoet aller Zeiten in der Radierung »Hütte unter großem Baum« aus.

Doch ist es bei dem eindringlichen Kenner und Durchschauer des menschlichen Wesens eben auch immer wieder der Mensch und das Menschenantlitz, welche die tiefsten Regungen und Neigungen seiner Künstlerseele in Anspruch nehmen.

Ähnlich steht es auch mit Peter Paul Rubens und Tizian, den Farbenfürsten, obgleich gerade Tizian uns einige unvergleichliche heroische Landschaften mit Bäumen geschenkt hat. Die meisten der obengenannten großen Künstler kamen erst im Alter zum beruhigenden Baum, dem Gleichnis der Abgeklärtheit und Reife.

In der französischen Kunst stehen wir in der Zeit des Klassizismus bewundernd vor den goldenen, arkadischen Bäumen Poussins, unter deren reichem Gezweig Nymphen, Götter und Amoretten ein olympisches Dasein führen,

WALTER LEISTIKOW † (BERLIN) PARK

Text S. 172

auch er gelangte zur heiligen Stille dieser schönen Bäume erst in hohen Jahren. Claude Gelée — »le Lorrain«, der von der Sonne Italiens Berauschte und Glühende, malte die Bäume in herrlichen Gruppen und en masse. Er wählte sie als dunkle Folie für eine lichtdurchtränkte, sonnenfrohe Gegend oder stellte sie selbst in eine leuchtende Aureole.

Watteau wiederum benützte Gebüsch und Gebäum, wie zärtlich und liebevoll sein Pinsel auch ihre weichen Konturen hinstrich, nur als Umrahmung seiner bekannten höfischen Schäferszenen, auf denen es so zierlich und galant herging. Vernet auch beschäftigte sich mit Bäumen, aber er sah sie in falschem Licht und konnte ihrer nicht recht habhaft werden.

Delacroix wurde ihrer komplizierten Gestaltung gerechter, aber erst seit Corot, der starke Pfadtreter auf diesem Gebiete, den Baum im freien Lichte so recht für die Kunst entdeckte, weht seine unausschöpfliche Schönheit aus tausend Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen uns an, ohne daß unser Auge sich daran satt sehen könnte. Vielleicht war sein Mitstrebender Rousseau ein noch stärkerer Baummaler als Corot; vielleicht lag ihm noch mehr an dem Baum als solchem, an diesem charaktervollen Individuum, das voller Bewegung und voller Sammlung, voller Wechsel und voller Stetigkeit, voller Leben und Stille ist.

Dennoch sind die Baumstudienbilder Corots noch wundervoller und unvergeßlicher, weil er ein so intensiver Liebhaber und Erfasser von Licht, Duft, Nebel, von den silberigen Tönen der Wasserausdünstungen, von den Schleiern und Flören zartesten Regengeriesels, der sich mit der Sonne vermählt, ist. Er dringt ein in das schier unfaßbare Geheimnis der schwimmenden Morgenstimmung, der traumhaftesten Frühe, da das Grau der Dämmerung in strahlendes Blau übergeht. Auf all seinen Gemälden ist es das künstlerische Ringen um diese Stimmung, um diese Probleme des Zwielichts, welches seine Bäume fast zu höheren Wesen erhebt. Und wie er sie kannte, aus tiefster Liebe heraus, diese wetterzerrissenen, uralten Eichen bei Fontainebleau, die weltfernen, träumerischen Baches-

KARL KÜSTNER (MÜNCHEN) RHEININSEL

ufer mit den gekappten Weiden und Erlen, die in tausend neuen abenteuerlichen Sprossen und Trieben ausschlagen, die sonnengebadeten Birken mit den lilienweißen Stämmen, die weithin die Gegend erleuchten und die niebeschnittenen Weidenherrscher mit den Königslocken, die auf freiem, weitem Wiesenplan den Tau und die wandernden Lichter des Jahres trinken!

Vielleicht wäre die schöne lichte Kunst eines Walter Leistikow (Abb. S. 171), eines Ludwig Dill, eines Willroider (Abb. S. 170), eines von Bartels und aller großen, modernen Impressionisten, die den Baum verherrlichen, ohne Corot unmöglich geblieben.

Eigentümlich faßte der Schweizer große Farbenmusiker Arnold Böcklin den Baum auf.

Er sah ihn als Stilist und bevorzugte seine geschlossene Form.

Die Zypresse — freilich oft die wetterzerklüftete — hat es ihm angetan, auch die starre Silberpappel, die gerade und ernst eine aufstrebende Linie bildet und der klassische Lorbeer — für den Künstler nun einmal der Baum aller Bäume.

Die im leuchtenden Herbstrot, das durch den Purpur des Abends gesteigert wird, prangenden Bäume von Rudisühli mahnen schon wieder an Dekoration und entfernen sich von der Stille durch eine schauspielerische Geste.

JURORENEN DES JAHRES 1920

Der Jury des laufenden Jahres gehören folgende Künstler an: Architekten: Professor Karl Jäger und Professor Hermann Selzer. — Bildhauer: Hans Angermair und Hans Faulhaber. — Maler: Xaver Dietrich und Franz Xaver Fuchs. — Dazu kommen noch zwei geistliche Kunstfreunde.

Die Jury des Jahres 1919 hielt 25 Sitzungen ab.

JOSEPH MARIA BECKERT

DIE LEGENDE VOM MALER UNSERER LIEBEN FRAU

Gemalt 1919. — Text S. 183

JOSEPH MARIA BECKERT — SCHLAF', JESULEIN ZART

1913 — Text S. 187

JOSEPH MARIA BECKERT

(Hierzu die Abbildungen dieses Heftes)

Die Münchner Glaspalastausstellung 1918 zeigte in dem gleichen Saale, in dem mehrere Werke Matthäus Schiestls sich befanden, auch ein Gemälde, dessen feine Poesie und sorgsame liebevolle Ausführung ihm schnell Freunde erwarben. Es stellte in einer Auffassung, die neuartig wirkte, und doch recht als dem Geiste unserer alten deutschen Poesie und Kunst entsprechend empfunden wurde, die Verkündigung des Engels bei der hl. Jungfrau dar. Den himmlischen Boten begleiteten zahlreiche, lichttragende Engelein in das trauliche Gemach der Gebenedeiten, die als ganz junges Mägdlein vor ihrem Betpulte kniete und sich in holder Überraschung und Demut nach dem Engel umwandte (Abb. S. 185). Das ansprechende Bild war von dem Münchner Maler Joseph Maria Beckert. Es reiht vermöge seiner technischen und innerlichen Eigenschaften den Künstler jenen unserer neueren und früheren Meister an, in deren Werken sich das Wiedererwachen volksmäßigen Fühlens und Denkens im Sinne unserer Romantiker kundgibt — Boten einer Neuromantik, die freilich nichts gemein hat mit modernster Lyrik, die ihren verworrenen

JOSEPH MARIA BECKERT

RAST DER HL. FAMILIE BEI DEN ALTEN ESSENERN

1907 — Text S. 186

JOSEPH MARIA BECKERT

ZUM ›ARMEN HEINRICH‹ VON HARTMANN V. D. AUE

1907 — Text S. 180

JOSEPH MARIA BECKERT MÄDCHENKOPF

1914 — Text S. 178

Geistesausgeburten den gleichen Namen zu geben liebt. Die Romantik, die sich in den Werken Beckerts ausspricht, ist jene eines Brentano, eines Schwind, seelenverwandt jener, deren reine deutsche Art in den Malereien eines M. Schiestl, eines Wilh. Steinhausen neu belebt erscheint. Es ist Kunst, die das Zeug dazu besitzt, Volkskunst zu werden, etwa jener Art, wie mancher schöne Sang unserer Dichter zum Volksliede geworden ist: jedem, dessen Empfinden unverfälscht deutsch und christgläubig geblieben ist, als Sprache der eigenen Seele verständlich, lieb und vertraut.

Joseph Maria Beckert ist ein noch junger Künstler. In der Reichshauptstadt, mit deren Auffassungen von Leben und Glauben er, der Katholik, der Romantiker, nicht übereinstimmt, wurde er am 19. Dez. 1889 geboren. Erziehung und Unterricht genoß er bei den Jesuiten zu Mariaschein in Nordböhmen, sowie am Gymnasium zu Landshut. Die erste und nachhaltigste künstlerische Unterweisung aber verdankt Beckert seinem Vater. Dieser, der 1856 in Hessen-Nassau geboren ist und jetzt in Frankfurt lebt, gehört zu den tüchtigsten deutschen Bildnismalern, ist auch mit bedeutendem Erfolge auf dem Gebiete der religiösen Kunst tätig. Treffliche Wandmalereien von ihm befinden sich u. a. im Collegium Germanicum zu Rom. Er lenkte voll warmherziger Begeisterung die Liebe seines Sohnes auf die deutschen, niederländischen und italienischen Meister des Mittelalters, aber auch auf die volkstümlich dichterische Kunst des Ludwig Richter, des Moritz von Schwind, auf die edlen, frommen Schöpfungen der Nazarener. So, mit fest ins Auge gefaßter Richtung und Art kam der junge Beckert nach München, wo er zuerst an der K. Kunstgewerbeschule, darauf als Schüler C. von Marrs an der K. Akademie studierte. In die künstlerische Betätigung Beckerts brachte der Militärdienst eine

JOSEPH MARIA BECKERT PETER

1916 — Text S 178

zweijährige, die Teilnahme am Kriege eine halbjährige Unterbrechung.

Was er seit seiner Rückkehr leistet, beweist, daß weder seine Eigenart noch seine Schaffenskraft Einbuße gelitten haben. Außer dem zuvor erwähnten Verkündigungsbilde hatte er 1918 im Glaspalaste noch zwei Bildnisse ausgestellt, das eines Mannes und das einer alten Frau, beide durch Frische der Beobachtung und durch Lebendigkeit der sorgfältigen Wiedergabe ausgezeichnet. Doch ist damit die Art der Beckertschen Bildnismalerei nicht genügend gekennzeichnet. Das Wichtigste und Beste an ihr ist die Klarheit, mit der die Seele der dargestellten Personen erkannt und geschildert ist. So bei einem besonders feinen, noch vor dem Kriege begonnenen Bildnisse einer älteren Dame, vornehmlich auch in seinen Kinderbildnissen. Aus diesen Darstellungen spricht des Künstlers eigenste, tiefblickende Auffassungsweise so lebhaft, daß sie den nachfühlenden Beschauer von ihrer Richtigkeit zu überzeugen vermag. Stilles Sinnen und Ahnen verkündet sich in den Augen, den reinen Zügen dieser Mädchen und Knaben, deren Individualität aufs deutlichste und erfreulichste zum Ausdrucke gelangt, ohne daß dabei des Malers subjektives Urteil sich aufdrängt, vielmehr mit einer scheinbaren Objektivität, wie wir sie in den Werken alter Meister finden. Zu den besten dieser Leistungen gehört das Bildnis eines Mägdleins, auf dessen blonden Locken ein Kranz von Rosen ruht; der Hintergrund deutet Köln als Heimatstadt der früh Verstorbenen an. Doch liebt es Beckert im allgemeinen mehr, seine Bildnisse vor ganz einfach behandelte Hintergründe zu stellen. Mit um so größerer Energie und Klarheit, reliefartig, hebt sich das Bildnis hervor, um so ungestörter entfaltet es die Überzeugungskraft und

Feinheit seiner Charakteristik. So bei dem Bilde eines still sinnend blickenden jungen Mädchens, dessen von langen, weich fließenden Haaren umrahmtes Haupt mit einem Blumenkranze geschmückt ist (Abb. S. 176). So bei dem reizenden, scharf ausgeprägten Profilbildnisse eines kleinen Mädchens, um dessen glattes Haar, von dem ein lustiges Zöpfchen vor dem Ohre herniederbaumelt, ein buntes Band gewunden ist; die linke Hand hält ein zartes, blühendes Pflänzlein (Abb. unten). Ein trefflicher Charakterkopf ist auch der von vorn gesehene des kühl dreinschauenden »Peter« (Abb. S. 177). Mit gleicher Meisterschaft ist in allen diesen Werken die echt deutsche Art, wie auch das reine kindliche Wesen der jungen Geschöpfe zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig befleißigt sich die Schilderung bei diesen Dingen mög-

JOSEPH MARIA BECKERT ELSBETH

1916 — Text oben

lichster Schlichtheit und Ruhe, und doch fehlt es nicht an einem stillen Reichtum, der sich in sorgfältigst, dabei ohne Kleinlichkeit durchgeführten Schmuckstücken, Gewandmustern und dergleichen belebend kundgibt. Technisch ist diesen Arbeiten große, charakteristisch deutsche Sicherheit der Zeichnung, Feinheit der Modellierung, Klarheit der Farbe eigen. Man denkt an Holbein, an Amberger, gelegentlich auch an frühe flämische Meister, und empfindet doch, daß man etwas durchaus Selbstständigem gegenübersteht; einer Kunst, die aus altem Geiste erwachsen, mit seiner Kraft erfüllt und dabei ein Kind neuer Zeit, über das Einzelne ins Allgemeine, aus der Naturalistik zur großzügigen Stilisierung emporstrebend, dabei doch nicht umstürzlerischer Art ist, sondern zu den Quellen deutscher Kunst zurückführt.

Der Einfluß, den die Romantik auf Beckert ausübt, zeigt sich aufs klarste in seinen poesiereichen Szenen. Nicht immer ist es ohne weiteres leicht, ihre Bedeutung mit Worten wiederzugeben. Dem lyrischen Dichter verwandt, schildert er persönliche Stimmungen, ohne ihnen stets einen festen, gegenständlichen Inhalt zu geben. In so mehr andeutender als aussprechender Weise feiert z. B. eins der neuesten Gemälde Beckerts den Geist des Mittelalters. Der Künstler nennt dieses Werk »Romanze« und kennzeichnet die darin sich

JOSEPH MARIA BECKERT NACHTGEBET

1917 — Text S. 180

JOSEPH MARIA BECKERT UNSERE LIEBE FRAU

Skizze, 1918, ausgeführt 1920 — Text S. 186

verkündende Absicht durch die dem Bilde zur Unterschrift gegebenen Verse Brentanos: »Wandelt im Dunkeln freundliches Spiel, still Lichterfunkeln schimmerndes Ziel. Sprich aus der Ferne, heimliche Welt, die sich so gerne zu mir gesellt!« Ein nicht minder edles, tiefsinniges Gedicht des Malers ist das Bild geworden. In einer weiten Hügellandschaft sind, in stille Betrachtung versunken, Heilige vereinigt: ein hl. Ritter, ein kniender Mönch, die hl. Jungfrau mit dem Kinde, ihr zu Füßen zwei spielende nackte Kindlein. Ein großer Zug waltet in dem Gemälde, sanfter Farbenklang, in welchem das zarte Lila des Madonnengewandes einen Hauptton abgibt. Die Komposition ist etwas locker, der Zusammenhang zwischen den Personen mehr durch die geistigen Beziehungen hergestellt. Im Zusammenhange mit diesem Werke befindet sich das »Nachtgebet« eines greisen Mönches, der vor einem, am Stamme einer Fichte angebrachten schlichten Kruzifixe auf dem steinigen Boden kniet (Abb. S. 179). Den Mittelgrund durchschneidet quer ein Zaun, jenseits dessen in Wiesen, vor sanftem, waldigem Mittelgebirge eine ferne Burg sich wuchtig erhebt. Der zackige Kamm der Alpenkette schließt das Bild ab, dessen Schwermut durch die Töne des Abendhimmels vertieft, aber auch gemildert wird. Es ist ein Bild reich an echter Andacht und voll einer Stimmung, deren Poesie nur in deutscher Kunst aus der Reinheit und Hoheit alten deutschen Geistes heraus verständlich ist. Aufs stärkste gilt dies auch von Beckerts sehr früher Zeichnung zum »Armen Heinrich« des Hartmann von der Aue. (Abb. S. 175). Ernst

JOSEPH MARIA BECKERT — UNSERE LIEBE FRAU

1917. Kleines Format. Eine größere Variante mit Weglassung der Engel 1920 ausgeführt

Text S. 184

JOSEPH MARIA BECKERT HEIMKEHR

1918 — Text S. 189

und Lieblichkeit vereinen sich in diesem Bilde; letztere wirkt besonders innig in der Figur des Mägdleins, das voll still begeistertem, seiner Absicht ahnungsvoll sicheren Erbarmens zu dem Leidenden aufblickt, während sie furchtlos den Fuß des Aussätzigen streichelt. Sehr gut charakterisiert ist auch der Meier samt seinem Weibe, am schönsten der arme Heinrich selbst, in dessen Antlitz Gram und körperlicher Schmerz sich ausdrücken. Sehr fein ist die Andeutung des Zeitalters. Es kennzeichnet sich nicht nur in der romanischen Form der Krone, sondern auch in der Haltung Heinrichs, die trotz ihrer Bewegtheit doch bewußt an die Stilisierung der thronenden Kaiser- und ähnlicher Gestalten in Miniaturen des frühen Mittelalters erinnert; auch die Zeichnung des rauhen, dennoch thronartig gebildeten Sitzes mit den zu beiden Seiten hervorquellenden Kissen ist dementsprechend im gleichen Sinne entworfen.

Bemerkenswert offenbart sich in dieser wie in zahlreichen anderen Arbeiten des Künstlers Begabung für die Landschaft. Er malt sie leicht stilisiert und doch mit echtester Naturwahrheit und gibt ihr, ohne große Akzente zu vermeiden, die Stimmung sanfter Lyrik. So in einer weich empfundenen »Mondnacht« (Abb. S. 195), auch in den Hintergründen seiner vielen Werke religiösen Inhaltes. Nur ausnahmsweise aber sind dies Andachtsbilder. Ein solches schuf Beckert 1918 für die Kirche von Bottrop in

JOSEPH MARIA BECKERT HEIMKEHR

1919 — Text S. 189

Westfalen. Es zeigt den hl. Joseph und den Jesusknaben [1]). Beide sind voreinander aufrechtstehend und in Frontalstellung gezeichnet. Die Komposition ist streng, der Feierlichkeit des kirchlichen Zweckes angemessen, und doch lebendig. Den Hintergrund für die Josephsfigur bildet ein Teppich, in dessen gotischem Muster das Einhorn und das Lamm Gottes zu erkennen sind. Wuchtig und einfach ist auch bei diesem Werke die Farbenwirkung. Von dem Dunkelrot des Teppichs hebt sich das Hochrot des Gewandes St. Josephs, hiervon das helle Rot des Kleides Jesu ab. Der obere Teil der Josephsgestalt mit dem goldenen Heiligenschein hat als Hintergrund eine vom fernen Gebirge begrenzte gelblich graugrüne Landschaft. Der Ausdruck beider Personen ist freundlich und gütig, schön durchgeführt der Gegensatz zwischen dem irdischen Manne und dem blondgelockten, göttlichen Kinde. Ruhig und edel ist die Haltung beider, die durch den monumentalen Linienfluß der Gewänder noch besonders schön hervorgehoben wird. Im Vordergrunde unten stehen zwei Krüge

[1]) Farbig abgebildet in der Jahresmappe 1919 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

JOSEPH MARIA BECKERT ST. JOSEPHS HEIMKEHR

1919 — Text S. 187

voll Lilien und Veilchen. Den obersten Teil des Bildes überdacht ein fein entworfener, in Goldfarbe gehaltener, spätgotischer Baldachin. Am unteren Rande des Gemäldes stehen die Worte »Lieber heiliger Joseph bitte für uns«. Zur Gruppe der Beckertschen Kirchenbilder gehört u. a. ferner eine in strenger Vorderansicht dargestellte kniende hl. Jungfrau, die den Beschauer anblickt und ihm das in Windeln gewickelte Kind so entgegenhält, daß beide Gestalten die gleiche Mittelachse haben (Abb. S. 181). Die Anordnung der Figuren ist also derjenigen in dem soeben beschriebenen Josephsbilde ähnlich, absichtlich streng und feierlich. So auch in der Abgewogenheit, mit der die Horizontalen der schwebenden Engel den unten ausgebreiteten Gewandmassen das Gleichgewicht halten. Verwandt der Art altkölnischer Malereien ist aber dabei auch alles voll Milde und Weichheit, die sich in den Gesichtern und der zarten Farbe kundgibt. — Zu den neuesten Werken des Künstlers gehört auch das entzückende »Es ist ein Ros' entsprungen«, das hier mit eingeordnet werden darf, weil es den Charakter eines Kirchenbildes trägt, und von unseren Vorfahren sicher als solches anerkannt worden wäre (Abb. S. 193). Auch hier klingt die Strenge der Stilisierung

JOSEPH MARIA BECKERT

MARIÄ VERKÜNDIGUNG

1917. Vgl. Jahresmappe 1919 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst — Text S. 173

JOSEPH MARIA BECKERT TRAUM

Skizze, 1919 — Text S. 188

an, die zu den Merkzeichen der neueren Arbeiten Beckerts gehört, jedoch nur in der Figur der hl. Jungfrau, zumal in der Haltung ihrer Hände, sowie in der Reliefartigkeit, mit der die Gestalten sich von dem einfarbigen, dunkeln Hintergrunde ablösen — weniger in den übrigen Figuren, in deren Gestaltung und Mienen die Sonnenstrahlen des Frohsinns unserer deutschen Kunst, vom alten Cranach an bis zu Richter, Schwind und M. Schiestl, wie in einem Spiegel gesammelt, widerglänzen. — Den Charakter eines Kirchenbildes trägt auch ein Werk von echter deutscher Schönheit und Innigkeit: die in einer Landschaft sitzende Himmelskönigin zeigt ihr Kind einer jugendlichen Heiligen, die es kniend anbetet und seinen Segen empfängt; in der Ferne dehnt sich eine Stadt aus (Abb. S. 180).

Diese wenigen Proben der Beckertschen kirchlichen Malerei mögen genügen. Denn, wie gesagt, widmet er sich dieser bisher weniger. Sein versonnenes, dichterisches Empfinden liebt stille Schöpfungen voll zarter, kindlich gläubiger Hingebung an das Heilige, mit dem Seele und Gemüt gewöhnt sind, einen das ganze Leben durchdringenden, verschönernden, vertrauten, fast vertraulichen Umgang zu pflegen; Volkskunst, oder besser gesagt, Kunst für das Volk, ganz in jenem hohen Schwunge, jenem abgeklärten Sinne, wie ihn Brentano zu fühlen, zu singen und neu zu beleben berufen war, voll Ernst und Fröhlichkeit, herzenswarm, unschuldig und rein. Seiner »Verkündigung« wurde bereits gedacht; sie ist bezeichnend für jene Art, der er bisher seine meisten und besten Erfolge zu danken hat. Von jenem Hange zu ausführlicher Erzählung, den wir bei einzelnen seiner älteren Arbeiten (so beim Armen Heinrich) beobachteten, und der auch in der gleichzeitig entstandenen Zeichnung »Rast der hl. Familie bei den alten Essenern auf der Flucht nach Agypten« (Abb. S. 174) hervortritt, ist Beckert dazu übergegangen, seine Szenen auf eine Mindestzahl von Personen einzuschränken. Soweit diese Bilder religiösen Inhaltes sind, feiern sie mit besonderer Liebe und Wärme das Leben und Walten der hl. Jungfrau, bisweilen mit Erweiterung der Szene zur Darstellung der hl. Familie. Am liebsten schildert unser Künster die Freude Marias als Mutter des neugeborenen Jesuskindleins. Werke solcher Art sind Beckerts »Heilige Familie im Freien«;

JOSEPH MARIA BECKERT WEIHNACHTSLIED

1919 — Text S. 190

seine »Rast auf der Flucht nach Ägypten«; seine »Heimkehr St. Josephs« mit der freundlichen Schilderung des in Frömmigkeit und Schlichtheit vorbildlichen Familienlebens (Abb. S. 184); seine hl. Jungfrau daheim; dieselbe mit Kindern an der Wiege des Christkindes (Abb. S. 173). Zumal das letztere Bild ist so recht aus der Tiefe des Volksempfindens geschöpft: die junge Mutter, vor andern Müttern verherrlicht durch den Heiligenschein, von dem ihr stilles Antlitz hell sich abhebt, wie sie in tiefem Sinnen zukunftsahnend hinblickt auf das Neugeborene, das vom göttlichen Strahlenscheine umleuchtet, seiner Lebens- und Leidensbestimmung ent-

JOSEPH MARIA BECKERT TRÖSTERIN DER BETRÜBTEN

Skizze, 1919 — Text unten

gegenschlummert in der Wiege, die mit den Namen Jesus und Maria, auch mit Sinnbildern ihres gemeinsamen Schmerzes geschmückt ist. Die Kinder und der hl. Erzengel, die alle so ernst blicken, als sei mitten in ihrer Freude die Offenbarung eines künftigen großen Leides gleich einem Schatten über ihre Seele gegangen; dabei zu Häupten der Wiege das Weihnachtsbäumlein mit den brennenden Kerzen; und draußen weit, bis an fernen Waldesrand sich dehnend, das verschneite Land — das Ganze ein zum Bilde gewordenes schlichtes Krippenlied.

Beckerts Kunst verkündet aber auch das Lob der Muttergottes ob ihrer Liebe gegen die Menschen. Im Dämmerlichte eines gotischen Domes, begleitet von Scharen der Heiligen, erscheint sie als Traumgesicht einem Manne (Abb. S. 186); ihm ist, als sänke er vor des Erlösers Herrlichkeit und von der überirdischen Hoheit und Gnade der Himmelskönigin überwältigt auf seine Knie. — Den Besuch der Muttergottes bei einem Einsamen schildert eine neuerdings entstandene Skizze (Abb. S. 191). — Hohe Feierlichkeit, fast zur Schwärmerei gesteigert, erfüllt die in der neuesten Schaffensperiode Beckerts entstandene »Legende vom Maler Unserer lieben Frau«; es wirkt wie Entwicklung des in der eben erwähnten Skizze eingeleiteten Gedankens (Beil. vor S. 173). Man sieht die Himmelskönigin mit dem Kinde in einem Zimmer am Tische sitzen, vor ihr kniet ein schwarz gekleideter Mann; im Hintergrunde wohnen zwei Engel mit brennenden Kerzen dem Vorgange bei. Ein Sonnenstrahl malt das Bild des Fensters auf den Fußboden. Die Farben sind Schwarz, Graubraun und herrschendes Blau. Die lateinische Gebetunterschrift gibt die Gedanken und Worte des Malers wieder: »Dignare me laudare te, Virgo sacrata, o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria«. Das Thema der hl. Jungfrau als Trösterin der Betrübten und Vereinsamten nimmt eine Skizze von 1919 wieder auf (Abb. oben). Immer wieder übt in diesen Schöpfungen außer dem in schlichtes Gewand gekleideten geistigen Gehalte auch die ihn charakterisierende und vertiefende Schilderung der ernsten Innenräume bestimmende Wirkung aus, nicht minder das Helldunkel, das Beckert mit steigendem Geschicke zu behandeln versteht. Dem »Traum« nahe verwandt, gleichfalls in den geistigen Zusammenhang mit den Einsamkeits- und Trostbildern gehörig, ist das

Gemalt 1919. —Text S. 189

JOSEPH MARIA BECKERT
MÜDE BIN ICH, GEH' ZUR RUH

JOSEPH MARIA BECKERT HEIL DER KRANKEN

Skizze, 1919 — Text nebenan

ergreifende »Christgeschenk« (Abb. S. 192), auch die Skizze »Heil der Kranken« (Abb. nebenan). Eine Meisterleistung großzügiger Charakteristik ist die Skizze mit dem hl. Augustinus, der über seine Bekenntnisse nachsinnt (Abb. S. 194). Alle diese Werke verdienten im ganzen christkatholischen deutschen Volke verbreitet zu werden, sie könnten unendlich viel geben und Segen stiften. Und wer sie wegen ihrer Kunst anschaut, wird in ihnen Werte der Zeichnung, der Komposition, des Lichtes und Schattens, der Farbe finden, die denen unserer besten alten Werke nicht nachstehen. Das gilt auch von einer früheren Arbeit, der Zeichnung »St. Elsbeths Tod«, wo neben der in seligem Lächeln Hingeschiedenen ein Engel ein Lied singt, zu dem er selbst auf der Geige sich begleitet; draußen aber vor dem Fenster zwitschern und jubilieren die Vögelein. Eine überaus anmutige Arbeit verspricht auch ein Kinderbuch mit Erzählungen von der Geburt des Herrn zu werden, wozu Beckert die farbigen Zeichnungen geschaffen hat.

Seine weltlichen Themata behandelt Beckert mit nicht geringerer Tiefe. Die liebliche Auffassung wie in der »Verkündigung« waltet auch in einem seiner neuesten Werke. Er nennt es »Müde bin ich, geh' zur Ruh« (Abb. Einschaltblatt nach S. 188). In ihrem recht heimelig eingerichteten Gemache, aus dessen Halbdunkel allerlei Reflexe von goldigen Gemälden geheimnisvoll aufblitzen, und durch dessen gemaltes Fenster das letzte Tageslicht glutet, steht eine kindlich holde Jungfrau, im Begriffe sich zur nächtlichen Ruhe zu rüsten. Die Krone hat sie neben sich gesetzt und fängt nun an, ihr schönes, blondes Haar zu flechten. Edel ist die Zeichnung des in ruhigen, großen Falten herabwallenden weißen Gewandes. Kräftig hebt sich die helle Gestalt von ihrer Umgebung ab. Auf die Schilderung solcher in deutschem oder niederländischem Charakter des 16. Jahrhunderts gehaltener Innenräume wendet der Künstler eine Sorgfalt, der man recht die Freude anmerkt, dergleichen malerisch und traulich zu denken und zu schaffen. Die Behandlung der Luft und der Schattenabstufungen geben diesen Räumen eine Vertiefung, die durch eine gewisse Bevorzugung des zeichnerischen Vortrages — manches erinnert fast an Intarsia — leicht in Frage gestellt werden könnte. Die Farben sind immer schön untereinander ausgeglichen, obgleich der Künstler es liebt, eine einzelne vorzüglich stark hervorzuheben. So kleidet er einen Reiter, der auf seinem Schimmel durch eine weite Schneelandschaft (geschickte Behandlung des zweierlei Weiß!) dahintrabt, in einen roten Rock (Abb. S. 182). Das Bild erinnert in Zeichnung und Stimmung fast an Pieter Breughel. Sehr schön wirkt ferner ein von Beckert gern verwendetes leuchtendes Blau. Es dient wesentlich dazu, die stille, ganz zurückhaltende Färbung, die seine Werke neuerdings im Gegensatze zu seinen früheren bevorzugen, zu beleben. So in einem Gemälde »Heimkehr« (Abb. S. 183). Ein Mann in mittelalterlichem Reiseanzuge betritt mit herzlicher Begrüßung das Gemach, in dem seine Braut seiner wartet. Von dem Grau und Schwarz seiner Kleidung und dem Graubraun des Zim-

JOSEF MARIA BECKERT STILLE MENSCHEN

Skizze, 1919. — Text unten

mers sticht das Blau des Frauengewandes wirkungsvoll ab, ohne daß doch die Ruhe und Geschlossenheit der Farbenstimmung darunter litte. Die seelische Empfindung aber wird dadurch besser gehoben, als es durch irgend eine andere Farbe geschehen konnte. Ganz ähnlich ist die Sache bei einer schon erwähnten »Heimkehr des hl. Joseph«. Hier tritt zu Grau und Blau noch das gedämpfte Grün des im Hintergrunde stehenden großen Himmelbettes. Derselbe Mann erscheint auf dem zweiten Bilde, wie er Abschied nehmend vor einem blaugekleideten Mädchen kniet. Durch das Dunkel des Zimmers erglänzt das Gold eines Flügelaltars. Warme Töne findet Beckert in seinem »Weihnachtslied« (Abb. S. 187). Ein altniederländischer Innenraum; ein Mann sitzt, vom Rücken gesehen, vor einer Orgel, die junge Wöchnerin lauscht dem Liede, das er spielt. Die Unterschrift nennt es: »Uns ist ein Kindlein heut gebor'n usw.«. — Freundlich, ernst, schlicht, volkstümlich ist die Skizze »Stille Menschen« (Abb. oben). Tiefe Stimmung waltet auch in diesem Werke des Maler-Dichters, dessen Kunst, wie es nur wenigen gegeben ist, der Geist echten deutschen Empfindens erfüllt. Wie sich seine Farbenauffassung und Kompositionsweise neuerdings ändert und abklärt, gehört sie zu den Kennzeichen der zunehmenden Vertiefung des in seinen Werken sich kundgebenden Denkens und Fühlens. Doering

DIE HUNGERTÜCHER UND IHRE HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Von HERMANN HANDEL-MAZZETTI

Etwa eine Stunde innabwärts der alten Bergwerkstadt Schwaz liegt an steiler Bergeslehne, von prächtigem Buchenwalde umgeben, das Schloß Tratzberg. Nicht auf die herrlichen Räume, in welchen sich die gotische und Renaissancekunst harmonisch die Hand reichen, und seine reichen Sammlungen will ich aufmerksam machen, sondern bei einem wenig beachteten Stücke verweilen. An der Rückwand der Schloßkapelle hängt in schlechter Beleuchtung eine bemalte Leinwand von 4 m Länge, durch einfache orangegelbe Leisten in zwölf zu zwei Reihen übereinander angeordnete quadratische Felder geteilt. Auf denselben führt der Maler in fünf figurenarmen Bildern Leidensszenen unseres Herrn und zum

JOSEPH MARIA BECKERT UNSERER LIEBEN FRAUEN BESUCH

Skizze, 1918 — Text S. 188

Schlusse die Verherrlichung Christi, im Abstieg in die Vorhölle, der Auferstehung und der Himmelfahrt vor. Vor jeder entsprechenden Darstellung sind als Vorbilder aus dem Alten Testamente, Isaak das Opferholz tragend, Jonas in das Meer geworfen und dem Rachen des Fisches entsteigend, und Simson, den Löwen bezwingend, eingestreut. Diese unmittelbare Gegenüberstellung geht offenbar auf die Armenbibeln zurück, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland erschienen sind. In diesen Bibeln ist auch Samson zum ersten Male als Vorbild des Abstieges in die Vorhölle aufgefaßt.

Ein Vergleich mit den Fresken des Franziskanerklosters im nahen Schwaz drängt sich auf. Unsere Darstellung verzichtet auf alle prunkvolle Ausstattung der Gewänder, auf welche dort so großes Gewicht gelegt ist, doch zeigt sich auch hier das Bestreben, einmal angenommene Typen festzuhalten, wie besonders an der Figur im roten anliegenden Kleide, welche bald als Hausknecht, als Schiffer, der den Jonas ins Meer wirft und als Joseph von Arimathaea auftritt, zu beobachten ist.

Ganz auffallend ist die Ähnlichkeit der Typen alter Männer (Adam in der Vorhölle, Abraham) und der verzerrten Gesichter der Juden mit den gleichen Darstellungen des Kreuzganges, während der Schmerz der Gottesmutter dagegen ruhig und mäßiger aufgefaßt ist. Wir haben es mit einem Fragment eines größeren Werkes zu tun, da ein Passionszyklus niemals mit der Geißelung beginnen kann, wie es auch klar ist, daß das Kunstwerk nicht ursprünglich dazu dienen konnte, die kahle Rückwand der Kapelle zu zieren. Mit Rücksicht darauf, daß die Schloßkapelle 1508 eingeweiht wurde, mithin mit dem Kreuzwege zeitlich zusammenfällt, wird das Werk der oberdeutschen Schule des beginnenden 16. Jahrhunderts zuzuweisen sein. Um den Zweck dieses Bildertuches zu erklären, wollen wir Umschau nach ähnlichen Objekten im kunstreichen Tirol halten. Die Ausbeute wird eine außerordentlich geringe sein.

Leider infolge der Kriegsereignisse noch in einer Kiste verwahrt, findet sich ein ähnliches Bildertuch im Museum der Handels- und Gewerbekammer in Innsbruck; ebenfalls mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt und durch einfache Linien getrennt, werden Bilder der heiligen Geschichte, chronologisch in untereinander fortlaufenden Reihen angeordnet, vor-

JOSEPH MARIA BECKERT CHRISTGESCHENK

Skizze, 1919 — Text S. 189

geführt. Trotz der großen Anzahl (34 Bilder) fehlt nicht nur die typologische Gegenüberstellung, sondern überhaupt alle Darstellungen vom Brudermorde Kains angefangen bis zur Verkündigung; das Neue Testament beginnt mit der Geburt Christi und behandelt sodann nur die Passion und die Verherrlichung. Eine besondere Vorliebe zu architektonischen Ansichten zeigt sich in der Zinnenmauer des Paradieses und der Stadt Bethlehem bei der Geburt Christi, sowie im getäfelten Zimmer, in welchem die Verkündigung stattfindet. Merkwürdig erscheint der Erzengel ohne Flügel in priesterlichem Gewande. Das Tuch ist spätgotisch und soll aus Steiermark stammen.

Ein weiteres Bildertuch ähnlicher Art wurde von dem Antiquitätenhändler Rohracher in Lienz erstanden. Dasselbe stammt ebenfalls aus Steiermark — war somit eine Zeitlang in Tirol. Es dürfte sich gegenwärtig im Volkskundemuseum in Wien befinden, dessen Direktor, Professor Haberlandt, es kurz vor Kriegsausbruch gekauft hat.

Ferner dürfte ein solches Tuch als Vorlage zu einer Wandmalerei gedient haben, welche in der Gemeinde Oberau der Wildschönau bei Kundl das Haus Nr. 69 des Weilers Haus schmückt. In 35 kleinen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Feldern wird das Leben Jesu ohne Beziehung auf das Alte Testament in sehr primitiv in Rot und Braun gezeichneten Bildern behandelt.

Was bezwecken nun diese eigenartigen Bildertücher? Es sind Fasten- oder Hungertücher. Unter den Fastentüchern (velum quadragesimale) verstehen wir Vorhänge, welche in früheren Zeiten allgemein in der Fastenzeit zwischen dem Hochaltare und dem Chore aufgehängt wurden. In den folgenden Zeilen wollen wir die Entstehung dieser Einrichtung, die symbolische Bedeutung, wie sie uns in der mittelalterlichen Literatur entgegentritt, betrachten, dann der Kirchenzeit, welche ihre Anwendung bedingt und der Art ihres Gebrauches nachgehen, ihren allmählichen Verfall und den heute noch stattfindenden Gebrauch derselben zeigen, endlich die Fastentücher selbst, soweit sie uns überliefert sind, beschreiben.

Betrachtet man genau die herrlichen Säulenhallen der alten römischen Basiliken etwa S. Maria Maggiore, so findet man in jeder Säule in ungefähr 3 m Höhe über dem Boden eine Öffnung. Im 7. bis 9. Jahrhundert, in welchen diese Kirchen einen fast märchenhaften Reichtum an herrlichen Teppichen besaßen, dienten diese Löcher zum Einlassen der Haken, an welchen jene Teppiche befestigt waren, welche Mittel- und Seitenschiffe trennten. Durch diese Vorhänge wurde den Laien, welche sich nur im Seitenschiffe aufhalten durften, der Ausblick auf das Allerheiligste entzogen, während ein weiterer, am Triumphbogen befestigter Vorhang denselben Zweck

JOSEPH MARIA BECKERT
ES IST EIN ROS' ENTSPRUNGEN

1919 — Text S. 184

JOSEPH MARIA BECKERT ST. AUGUSTIN SCHREIBT DIE BEKENNTNISSE
Skizze, 1919 — Text S. 189

hinsichtlich der im Mittelschiffe versammelten Sänger erfüllte; weitere Teppiche trennten die Confessio (den Altar und die darunter liegenden Martyrersarkophage) von den im Chore versammelten Geistlichen. Der Opferpriester glich tatsächlich dem Hohenpriester im Alten Bunde, welcher allein in das Allerheiligste trat. Man dürfte nicht fehlgehen, den ausgedehnten Gebrauch der Teppiche im Gotteshause nicht nur mit der damaligen Prunkliebe in Stoffen, sondern auch mit der Gepflogenheit des Alten Bundes in Zusammenhang zu bringen. Alle diese Vorhänge waren durch Stricke verschiebbar und wurden, soweit das Verständnis der Opferhandlung es notwendig erscheinen ließ, jedenfalls aber während der Verlesung der Epistel und des Evangeliums, dann während der Opferung und Kommunion zurückgezogen. Von allen diesen Vorhängen hat sich in spätere Zeit nur einer, nämlich der am Triumphbogen befestigte, welcher den Chor vom Schiffe trennte, erhalten.

Aus den apostolischen Zeiten war nämlich das Institut der öffentlichen Buße, wenn auch nicht in der Form der vier Klassen, in der abendländischen Kirche erhalten geblieben. Noch im 9. Jahrhundert waren die Büßer von der heiligen Handlung ausgeschlossen und mußten vor Beginn derselben die Kirche verlassen. Erst durch die Möglichkeit der Umwandlung der öffentlichen Buße in ein anderes, leichter zu verrichtendes Werk, zu welcher das fränkische Wehrgeldsystem wesentlich beitrug, verschwand die öffentliche Bußdisziplin gänzlich. Wie nun in der alten Disziplin die Pönitenten vielfach zu Beginn der Fastenzeit aus der Kirche feierlich verstoßen wurden, so bekannte sich auch das übrige Volk durch den Empfang der Asche als Büßer. Dasselbe konnte aber nicht aus der Kirche ausgewiesen werden, doch wurde ihm der Anblick des Allerheiligsten entzogen, wodurch es sich wenigstens figürlicherweise als aus der Kirche ausgestoßen betrachtete. Aus der Zeit dieser Umänderung hat sich nun die erste Nachricht über ein Hungertuch, das velum optimum des Hartmodus von St. Gallen, erhalten.

Es ist somit das Hungertuch zunächst das Sinnbild der Trauer und Buße, welcher sich der Sünder zu unterwerfen hat, um zur Majestät Gottes, die er durch seine Missetat beleidigt hat, wieder aufblicken zu dürfen. Als Sinnbild unserer Unwürdigkeit, die überirdischen Geheimnisse zu schauen, erklärt der Verfasser der gemma animae, Honorius von Autun, welcher zur Zeit des Wormser Konkordates in Süddeutschland tätig war, alle Tücher, welche das Ciborium verhüllten, während Durandus (gestorben 1296 als Statthalter der Romagna) diese Deutung nur für das eigentliche Fastentuch gibt. Derselbe Schriftsteller erblickt aber in diesem Schleier sehr sinnreich auch das Bild der Verdemütigung Christi, welche den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Torheit schien, und welche plötzlich vor dem Glanze der Auferstehung verschwinden sollte. Bekanntlich hat die Verhängung der Altarbilder und Kruzifixe auch in der heutigen Liturgie dieselbe Bedeutung.

JOSEPH MARIA BECKERT — MONDNACHT

1920 — Text S. 182

Wir finden bei Durandus aber noch eine weitere Erklärung in der Analogie zum prächtigen Vorhang des Tempels zu Jerusalem, welcher beim Opfertode Christi zerrissen ist.

Seit ihrem nachweisbaren Gebrauche werden die Hungertücher zu Beginn der Fastenzeit aufgehängt, welche das Konzil von Benevent auf den Mittwoch nach Quadragesima (Aschermittwoch) festsetzt, ein Zeitpunkt, welcher auch in den Schriften Gerberts von St. Blasien erwähnt wird. In Westfalen hat sich jedoch gegenwärtig der Brauch eingebürgert, nach der Komplet des ersten Fastensonntages den Chor mit dem Tuche zu verhüllen. Ebenso wird in manchen Pfarreien Westfalens diese Hülle jedenfalls, um die Zeremonie nicht zu behindern, schon am Mittwoch in der Karwoche entfernt, während alle Quellen von Durandus bis zu den Constitutiones Hirsaugenenses dieselbe erst am Karfreitag entfernen lassen. An die letzterwähnte Erklärung des Durandus knüpft der in England in früheren Zeiten und jetzt zu Coesfeld (Diöz. Münster) bestehende Usus, die Scheidewand bei den Worten »et velum templi scissum est« fallen zu lassen. Durch das hierbei absichtlich verursachte Geräusch soll zu Coesfeld außerdem das Erdbeben nachgebildet werden. Nachdem nun die Symbolik des Ausgeschlossenseins aus der Kirche gegen die anderen Deutungen zurückgetreten war, wurde den Gläubigen der Anblick der heiligen Messe dadurch ermöglicht, daß man das Tuch während der heiligen Messe — nach dem Zeugnisse der Constitutiones Hirsaugenenses — zurückzog, oder wie im Dome zu Gurk die Messe nur an den unverhüllten Seitenaltären liest. Seit dem 17. Jahrhundert wurde in Westfalen dieser Zweck dadurch erreicht, daß man den Schleier selbst durchsichtig herstellte.

Als der in der Architektur von selbst gegebene Platz zum Anbringen des Hungertuches erscheint der Triumphbogen. Der im oberen Drittel desselben angebrachte Balken eignete sich in den romanischen Bauten besonders hierfür. Er trug als das Siegeszeichen die große Kreuzigungsgruppe, welche gleichzeitig verdeckt werden konnte. In alten Kirchenanlagen stand allerdings dieses Siegeszeichen auf hohem Sockel in der Mitte des Kirchenschiffes, dann wurde auch das Fastentuch, wie von jenem Hartmods von St. Gallen berichtet wird, vor dem Kreuze in der Mitte des Schiffes ausgespannt. Auch am Lettner, zu welchem sich die Chorschranken besonders in England ausbildeten, fand das Hungertuch einen geeigneten Halt. Wo in der Architektur dieser Halt fehlte, behalf man sich mit einer dünnen Stange, welche mit Stricken freischwebend befestigt wurde.

Neben dem Abschlusse des ganzen Chores durch das Hungertuch, wurde aber auch alles, was zum Schmucke der Altäre diente, schon von alters her zur Fastenzeit verhängt. Dies bezeugt schon der Zeitgenosse des Honorius, Beleth in seinem »rationale divinarum officiorum«, welchen Brauch Durandus ganz besonders als Symbol der Verhüllung der Gottheit Christi während seines Leidens erklärt. Diese beiden Bräuche führten schon frühzeitig zu einer Verschmelzung. Denn anders ist es nicht zu erklären, wenn das Konzil von Exeter 1287 für jeden Altar ein eigenes Fastentuch vorschreibt. So wird heute noch in Pinzon (Diözese Trient) jedes Altarbild mit einem, Passionsdarstellungen enthaltenden Tuche überdeckt, während zu Milstadt in Kärnten das Fastentuch zur Verdeckung des Hochaltarbildes allein verwendet wurde.

Anderseits erhielten sich beide Bräuche auch lange nebeneinander. So bezeugt der Abt Martène 1654 für Frankreich, daß neben dem Fastentuche die Bilderverhüllung (und zwar die letztere über die kirchliche Vorschrift hinaus, schon am Passionssonntage angefangen, wie gegenwärtig in Tirol) geübt wird.

Nur Reste der früher allgemeinen Sitte der Hungertücher haben sich bis in die heutigen Tage erhalten; sie werden noch gebraucht in vielen Pfarreien Westfalens, dann wenigstens vor einigen Jahren noch im Dome zu Freiburg im Breisgau, sodann in einigen Ortschaften Kärntens. Außerhalb der deutschen Lande scheint sich der Brauch nur in Notre-Dame in Paris erhalten zu haben.

Ihrer Bestimmung gemäß, die ganze Breite des Chores abzuschließen, waren die Hungertücher oft Werke bedeutenden Umfanges, mißt ja das velum des Freiburger Münsters 10 m Länge, das Gurker bildet ein Quadrat von 9 m; diesen an Größe wenig nach stehen die Tücher von Zittau und Telgte in Westfalen. Die älteren Fastentücher waren undurchsichtige Gewebe aus Leinwand oder Seide, nicht selten — ebenso wie der Tempelvorhang in Jerusalem reich verziert war — künstlich gewirkt und mit Bildnissen in Tamburettstich versehen. Erst gegen Ende der romanischen Periode wurde die Stickerei durch den Pinsel verdrängt, während die in der Neuzeit entstandenen westfälischen, — wie schon erwähnt — auf Filetuntergrund gestickt sind.

(Schluß folgt)

G. Kau 3278 GFCKM

AUS DEM MUNDE DER KINDER UND SÄUGLINGE HAST DU DIR LOB BEREITET

Ps. 8, 13.

ÜBER KIRCHENERWEITERUNGEN

(Hierzu die Abbildungen S. 198—227)

Die Behebung des Platzmangels, der gewöhnlichen Ursache der baulichen Umgestaltung unserer Kirchen, kann in den meisten Fällen durch eine Erweiterung im Kircheninneren oder -äußeren behoben werden. Die Erweiterung wird zum Zwange, wenn wirtschaftliche, künstlerische oder städtebauliche Gründe die Beibehaltung der alten Kirche oder von Teilen derselben verlangen.

In den besten Zeiten christlicher Kunstbetätigung eine selbstverständliche Lösung, wenn auch seltener mit vollständiger Beibehaltung des alten künstlerischen Ausbaues, wird sie in den Zeiten des Verfalles im 19. Jahrhundert eine Seltenheit, um erst neuerdings wieder in den Vordergrund spekulativer Bautätigkeit zu treten; nicht zum mindesten hilft jetzt aber auch der Zwang der Denkmalpflegefürsorge mit und die Not der Zeit.

Die Fragen, die auf diesem Gebiete der betätigenden Kunstgeschichte zu lösen sind, sind so mannigfaltig, so schwierig und so ganz losgeschält von jeglichem Schema und stehen noch so stark im Widerstreit der Meinungen, daß nur eine ständig auf gleichem Gebiete arbeitende, das ganze reiche Arbeitsfeld überschauende Zentralstelle als die berufene Behörde erscheint, deren Wirken um so ersprießlicher sein wird, wenn künstlerisch sich betätigende Beamte mit den Aufgaben betraut werden und wenn ihr am Amtssitze anerkannte Künstler beratend zur Seite stehen können.

Die Schwierigkeiten, die sich schon bei dem Ausgleich der kunstgeschichtlichen Bewertung und der Raumforderung der umzubauenden Kirche ergeben, häufen sich bei der Bauplanung.

Wohl kaum eine andere Baufrage kann den künstlerisch selbständig schaffenden Architekten so vollständig fesseln, wie gerade die Frage der Erweiterung und oft scheint eine brauchbare Lösung der Verbindung des Alten mit dem Neuen schier eine Unmöglichkeit.

Gar nicht selten kann man daher Beispiele finden, bei denen vom alten Baue nur Teile, z. B. der Chor oder der Turm erhalten blieben und der Neubau völlig selbständig entfernt von der alten Kirche errichtet wurde oder nur in ganz loser Verbindung mit den erhaltenen Teilen steht. Derartige Ausführungen können nicht als Lösungen bezeichnet werden und vom Standpunkte der Denkmalpflege aus betrachtet sind sie zu bekämpfen:

»Man rette wenigstens den Zusammenhang mit der Vergangenheit, soweit dies nur immer möglich ist; denn das Alte ist rasch zerstört, es dauert aber Jahrhunderte, ehe Altes wieder entsteht. Und der Ort ist elend arm, der die Merkmale der eigenen Geschichte vernichtete!«

Dieser Meinung Cornelius Gurlitts kann man nur beipflichten, denn Tatsachen beweisen. Die Unterhaltung derartig getrennt stehender Bauteile wird bald seitens der unterhaltungspflichtigen Gemeinde als Last empfunden, zumal wenn der Bauteil nach Anschauung der Gemeinde »ungenutzt« bleibt.

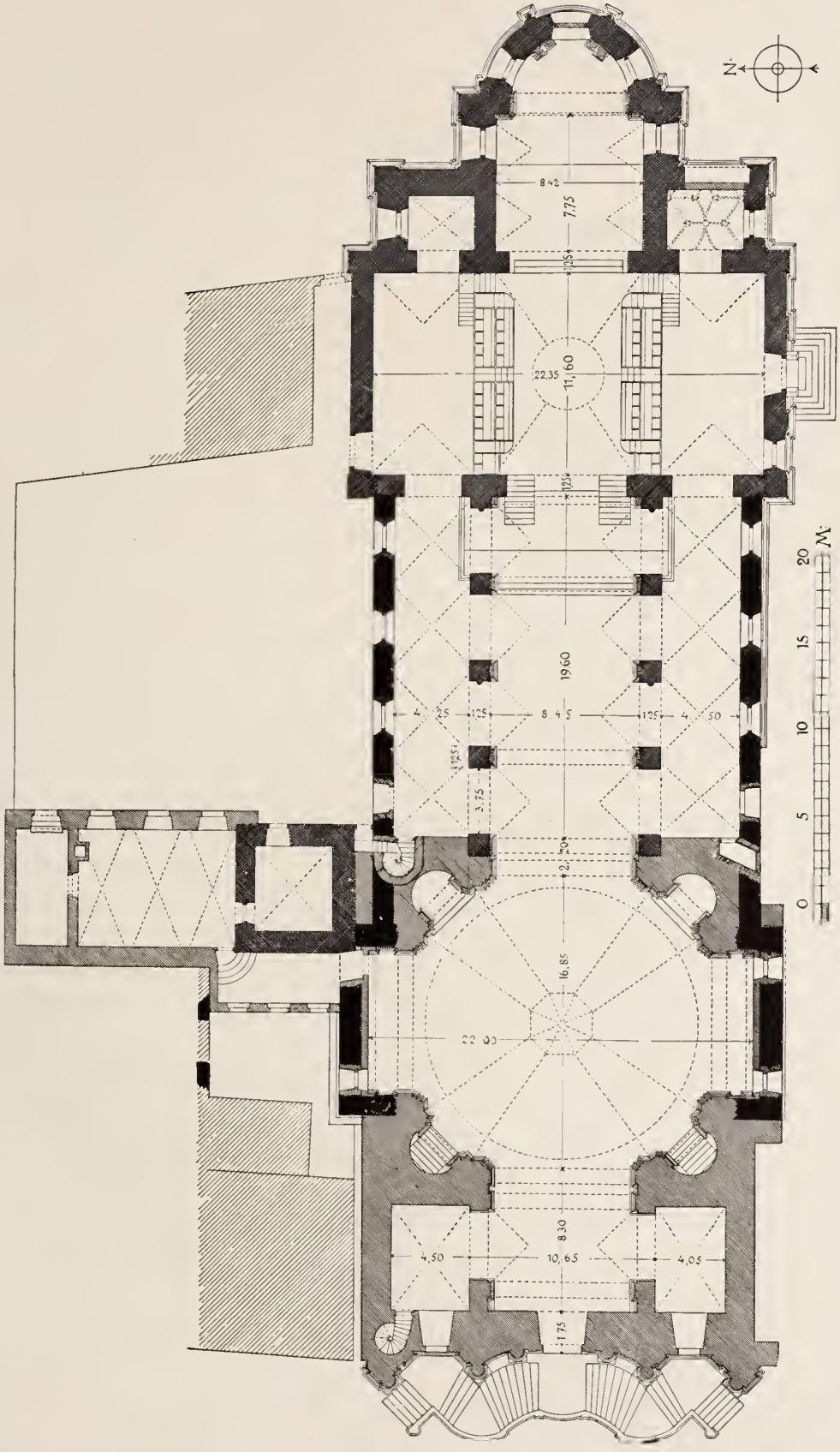
Von der rein künstlerischen Seite aus betrachtet, sollte dem Architekten die Einbeziehung eines alten künstlerisch bedeutsamen Bauteiles nur erwünscht sein und in edlem Wetteifer kann er versuchen, seine Kunst zur gleichwertigen Höhe der alten Kunst zu erheben.

Der Gemeinde aber sollte die Erhaltung der alten Kirche schon aus Gründen der Pietät erstrebenswert sein.

Der Architekt muß der Gemeinde eindringlichst die Vorteile einer Erweiterung klarzumachen suchen:

1. Stellt jede Erweiterung rein sachlich betrachtet durch die Beibehaltung noch benutzbarer Teile der alten Kirche eine ganz wesentliche Einsparung der Baukosten dar.
2. Wird durch die Verringerung der Baukosten die Baufrage wesentlich gefördert.
3. Besteht meist die Möglichkeit, in dem erhalten bleibenden Teile der Kirche den Gottesdienst zu feiern.
4. Wird die Bauzeit durch den geringeren Aufwand an Mauerwerk gekürzt.
5. Erhält die Kirche in der Innen- und Außenwirkung ein besonders malerisches und künstlerisches Gepräge durch den Zusammenschluß von Altem und Neuem.
6. Werden die durch die kirchliche Weihe geheiligten Bauteile und Einzelheiten der Kirche ihrem Zwecke erhalten und keiner Entwürdigung (z. B. durch Verkauf an den Kunsthandel u. a.) ausgesetzt.

NEUMÜNSTER ZU WÜRZBURG. ERWEITERUNG DURCH ZENTRALBAU IN DER ACHSENVERLÄNGERUNG. IN DER KRYPTA UNTER DEM KUPPELBAU DAS GRAB DES HL. KILIAN. LÄNGENSCHNITT. — *Vgl. Abb. S. 199 und 200*



NEUMÜNSTER ZU WÜRZBURG. ERWEITERUNG DURCH ZENTRALBAU IN DER ACHSENVERLÄNGERUNG. DIE ÄLTESTEN TEILE SCHWARZ, DIE UMBAUTEN KREUZWEISE, DIE ERWEITERUNGSBAUTEN EINFACH SCHRAFFIERT. — *Text S. 205*

NEUMÜNSTER ZU WÜRZBURG. ARCHITEKT JOS. GREISING. — ERWEITERUNG DURCH ZENTRALBAU IN DER ACHSENVERLÄNGERUNG. VGL. GRUNDRISS UND LÄNGENSCHNITT S. 199 UND 198

Text S. 205

Immer wieder macht man bei Bauten auf dem Lande besonders die Wahrnehmung, daß die Gemeinde eine neue Kirche haben will, selbst unter dem Opfer der Erhaltungspflicht der alten Kirche.

Diesem Wunsche der Gemeinde kann der sich seiner Verantwortung bewußte Architekt nur in den seltensten Fällen beipflichten, wenn z. B. die alte Kirche mit der nächsten Umgebung ein in sich abgeschlossenes Natur- oder Kunstdenkmal darstellt, das durch die geplante Erweiterung vernichtet würde.

Dem weiteren Einwande, daß durch den Abbruch der alten Kirche Baumaterial gewonnen werden könnte, ist durch die Erfahrungstatsache zu begegnen, daß meist kaum die Abbruchkosten gedeckt werden durch den Erlös aus den anfallenden, etwa noch brauchbaren Baustoffen, da gerade durch den Abbruch viel zerstört wird, oder in der vorhandenen Form für den Neubau erst durch Umarbeiten verwendbar wird; außerdem handelt es sich meist nur um geringwertige Mauerstoffe, Steine, Ziegel, denen gegenüber der Wert des zerstörten Bauteiles doch ganz anders zu betrachten ist.

Auch wird öfters noch auf die Platzfreiheit hingewiesen, die der neuen Kirche nach Abbruch der alten Kirche gegeben werden könnte. Ein veraltetes Schlagwort, das immer noch vorgebracht wird unter Hinweis auf leider so viele städtische Vorbilder.

Des öfteren begegnet der Architekt auch noch ab und zu der Forderung nach Einhaltung eines bestimmten Stiles, meist gotisch und romanisch. Das Herabwürdigende einer derartigen Forderung kann dem Bauherrn nicht verübelt werden, es ist noch ein Zeichen aus einer hoffentlich bald überlebten Zeit, in der die Künstler nur im Nachahmen alter Meister ihr Heil zu finden glaubten.

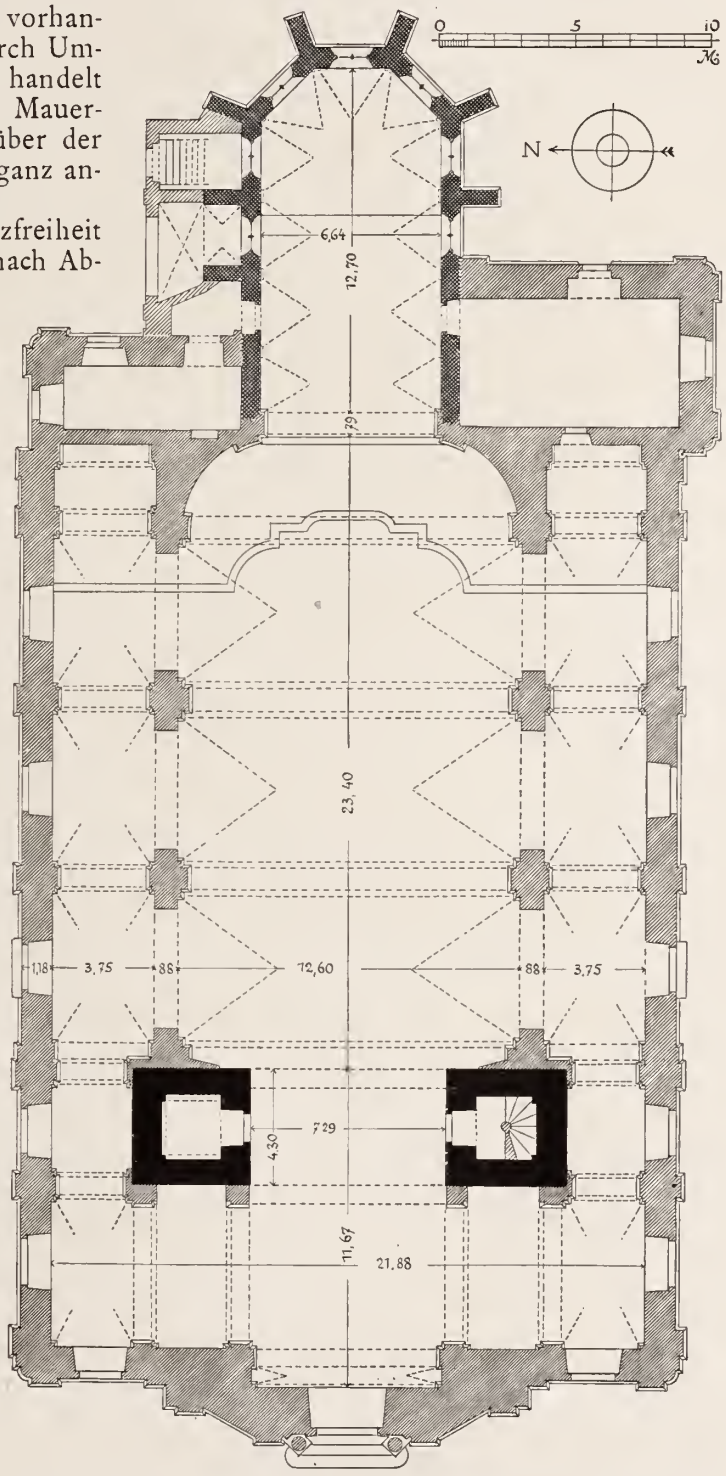
Die Stilfrage des Erweiterungsbaues soll und muß dem Baukünstler allein überlassen werden.

Sklavische Nachahmung alter Stile zeigt stets mangelndes künstlerisches Empfinden und mangelnde Selbständigkeit, zugleich aber auch die Unfähigkeit, auf der Basis der erlernten alten Formen neue Gedanken zu entwickeln.

Der Sakralbau zeigt in seiner geschichtlichen Entwicklung ganz besonders eindrucksvoll den künstlerischen Fortschritt, unterscheidbar fast nach jedem Dezennium bis in das 19. Jahrhundert hinein. Dieser Reichhaltigkeit künstlerischer Ausdrucksmittel stand man oft recht ratlos gegenüber und manch vergnüglicher Streit erhob sich über die Frage, welcher von den Stilen soll jetzt für die geplante Erweiterung genommen werden?

An die gute alte Überlieferung aber sollte auch die Architektur der jetzigen Erweiterungsbauten anschließen, in selbständiger Anpassung an das Alte sollte auch sie klar den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit darstellen.

Die Gestaltung von Grund- und Aufriß ist stark abhängig von den örtlichen Verhältnissen,



PFARRKIRCHE ST. PETER ZU WÜRZBURG. ERWEITERUNG DURCH ÜBERBAUEN DER ALTEN KIRCHE MIT BEIBEHALTUNG DER TÜRME (ÄLTESTER TEIL) UND DES CHORES. VGL. AUSSEN- UND INNENANSICHT S 202 UND 203

PFARRKIRCHE ST. PETER ZU WÜRZBURG. ARCHITEKT JOSEPH GREISING. ERWEITERUNG DURCH ÜBERBAUEN DER ALTEN KIRCHE MIT BEIBEHALTUNG DER TÜRME (ÄLTESTER TEIL) UND DES CHORES. VGL. GRUNDRISS S. 201 UND INNENANSICHT S. 203

von einem Normalschema, wie es sich z. B. bei den Kirchenbauten Ende des verflossenen Jahrhunderts entwickeln konnte, kann nicht die Rede sein.

Jeder Erweiterungsbau wird im Grund- und Aufriß sich anders gestalten, jeder Bau braucht seine eigene Behandlung.

Aufgabe des Bauherrn und des Architekten muß es bleiben, auch ein ausführbares Bauprogramm aufzustellen und unter Beibehaltung der erhaltenswerten Teile eine geschlossene Baugruppe von guter Innen- und Außenwirkung zu schaffen.

PFARRKIRCHE ST. PETER ZU WÜRZBURG. CHOR ALT, SCHIFF NEU. — VGL. GRUNDRISS S. 201 UND AUSSENANSICHT S. 202. — *Text S. 205*

Bei Vergleich der Erweiterungsbauten früherer Jahrhunderte mit den neuzeitlichen Erweiterungen finden wir manche Gegensätzlichkeit, die aus dem Zwecke der Erweiterung, den verfügbaren Mitteln, den geänderten Anschauungen über die Einteilung und Verteilung der Plätze und den Anforderungen neuzeitlicher Denkmalpflege sich hauptsächlich ergibt.

Die Umwandlung einer einfachen Pfarrkirche in eine Bischofskirche, die Vergrößerung einer Klosterkirche, einer Wallfahrtskirche oder der Grabeskirche des Diözesanheiligen bedingte andere Verhältnisse, als die

Erweiterung einer einfachen Pfarrkirche. Oft handelte es sich auch lediglich um eine Art Konkurrenzvergrößerung.

Im Gegensatze zu den mittelalterlichen Bauten, an denen die Geschlechter langsam bauten, müssen unsere Bauten rasch und vollständig benutzbar errichtet werden. In den allerseltensten Fällen gelingt es auch, die Mittel aufzubringen, die eine Bauweise im Sinne mittelalterlicher Technik gestatten. Mit dem Endzwecke gleich guter Haltbarkeit und Dauerhaftigkeit der gewählten Baustoffe muß der Architekt nach neuen Ausdrucksmitteln suchen, die ihm in Beton und Eisen und den Ergebnissen der Statik ja reichlich zur Verfügung stehen, er muß darnach streben, alle unnötigen Bauteile und unnötigen Räume zu vermeiden und mit einem Geringstaufwande an Baustoffen den statischen und räumlichen Anforderungen gerecht zu werden.

Wesentlich erleichtert wird ihm diese Aufgabe durch die neuzeitlichen Forderungen:

1. Des freien Blickes von allen Plätzen auf Altar und Kanzel.
2. Der guten Tagesbeleuchtung aller Plätze.
3. Der Verminderung des Chorraumes auf das unerläßlich nötige Mindestmaß.

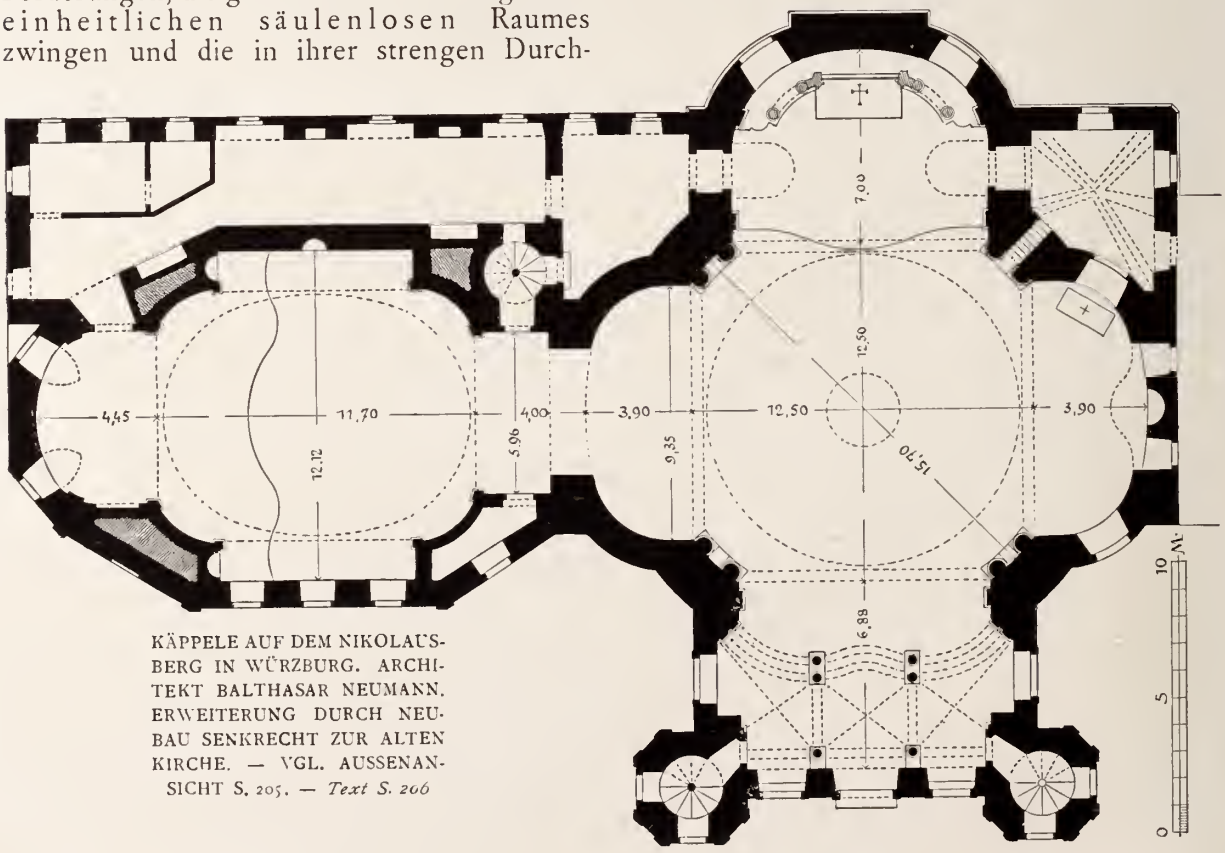
Forderungen, die geradezu zur Schaffung eines einheitlichen säulenlosen Raumes zwingen und die in ihrer strengen Durchführung geeignet sind, den Typ eines Grundrisses unserer Zeit zu schaffen, wie ihn die Predigtkirche des Mittelalters, die wohl gleiche Ziele erstrebte, nicht erreichen konnte. Ihr fehlten die neuzeitlichen Ausdrucksmittel zur Überspannung großer Räume.

Dem hiedurch bedingten Mindestaufwand an Baustoffen entspricht aber auch eine Baukostenminderung, im Gegensatze zu den in neuerer Zeit nicht mehr beliebten »Steinkirchen«.

Die Einheitlichkeit der Raumbildung erleichtert die geschlossene Anordnung und Übersichtlichkeit der Plätze.

Bei weiterem Vergleiche der alten Erweiterungsbauten finden wir den belebenden erfrischenden Hauch urwüchsiger Selbständigkeit, die sogar da, wo die frühere Kunst erheblich geschädigt wurde, kaum ein Bedauern aufkommen läßt. Ja kaum denkt man an das, was früher die Räume schmückte, atmet doch alles so recht die selbstbewußte künstlerische Meisterhaftigkeit in der Ausführung und Darstellung. Nichts Gequältes, nichts Gekünsteltes, wie ein offenes Buch liegt die ganze Baugeschichte der Kirche vor uns, gleichsam von Geschlecht zu Geschlecht ein steinerner Zeuge der Geschichte unserer Vorfahren.

An diese ruhmvolle Vergangenheit muß und wird unsere Kunst wieder anschließen.



KÄPPELE AUF DEM NIKOLAUSBERG IN WÜRZBURG. ARCHITEKT BALTHASAR NEUMANN. ERWEITERUNG DURCH NEUBAU SENKRECHT ZUR ALTEN KIRCHE. — VGL. AUSSENANSICHT S. 205. — *Text S. 206*

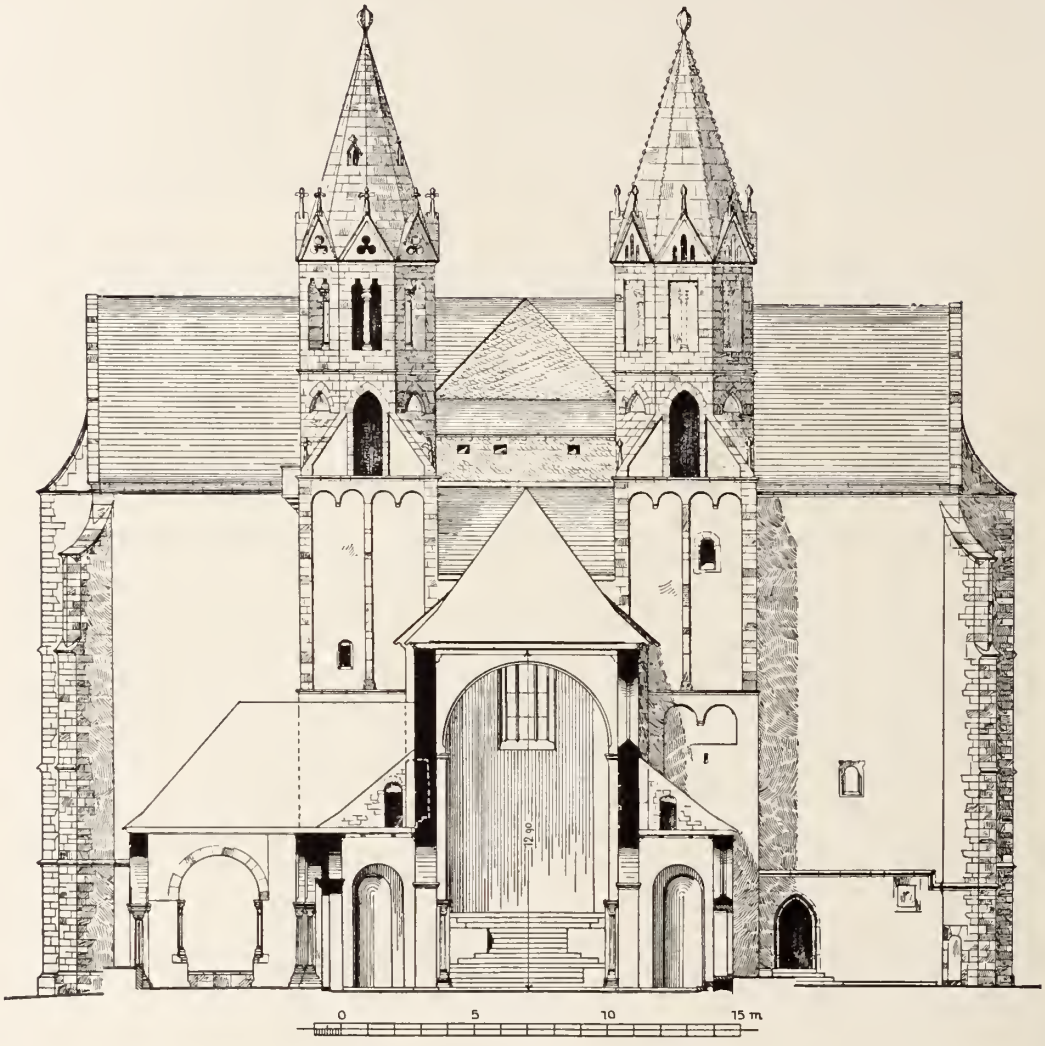
KÄPPELE AUF DEM NIKOLAUSBERG IN WÜRZBURG. ARCHITEKT BALTHASAR NEUMANN. ERWEITERUNG DURCH NEUBAU SENKRECHT ZUR ALTEN KIRCHE. VGL. GRUNDRISS S. 204 — *Text S. 206*

Eine außerordentlich hohe Stufe der Erweiterungstechnik zeigen die Bauten des 18. Jahrhunderts. So finden sich im schönen Frankenlande gute Beispiele, allein schon in der alten Bischofstadt Würzburg, die unter der gesegneten Regierung stets baulustiger Fürstbischöfe errichtet wurden von den besten Architekten der damaligen Zeit überhaupt. Durch die Aufnahmen des Landesamtes für Denkmalpflege in Bayern, Bd. XII, »Stadt Würzburg«, bearbeitet von Konservator Prof. Dr. Felix Mader, wurden diese Bauten der breiteren Öffentlichkeit wieder bekannter gemacht.

Diese Erweiterungsbauten sind so mannigfaltig, daß wir fast alle Erweiterungsmöglichkeiten an ihnen studieren können.

Das beste Beispiel, auch in städtebaulicher Hinsicht, gibt wohl das Neumünster — die Grabeskirche des Frankenapostels S. Kilian. Um 1056 ließ Bischof Adalbero das baufällige S. Kilianskirchlein durch »die Basilika und Chor zu Ehren Mariens und aller Heiligen«, die er ganz neu erbaut, ersetzen und »henkte« sie durch Mauerwerk »an S. Johannis Chor« an. Es dürfte das wohl die erste und älteste Erweiterung im Frankenlande sein.

Nach wiederholten Um- und Erweiterungsbauten kam die große Erweiterung des 18. Jahrhunderts. Der Architekt Jos. Greising erhielt durch Fürstbischof Joh. Phil. Franz von Schönborn, 1719—24, »den Auftrag, dem altfränkischen Aussehen« der Kirche neuen Glanz zu geben (Abb. S. 198—200). In der Hauptsache wurde ein würdiger Aufbau über dem Grabe des Frankenapostels geschaffen, den der Architekt durch einen Zentralbau in der Achsenverlängerung der alten Kirche nach Westen meisterhaft löste. Den Anschluß an die Nachbargebäude erreichte der Architekt durch eine prächtige Giebelfassade von erhabener Wirkung. Ende des 18. Jahrhunderts wurde zu beiden Seiten dieses Münsters eine städtebauliche Erweiterung vorgenommen. Durch Abbruch des alten Landgerichtsgebäudes rechts



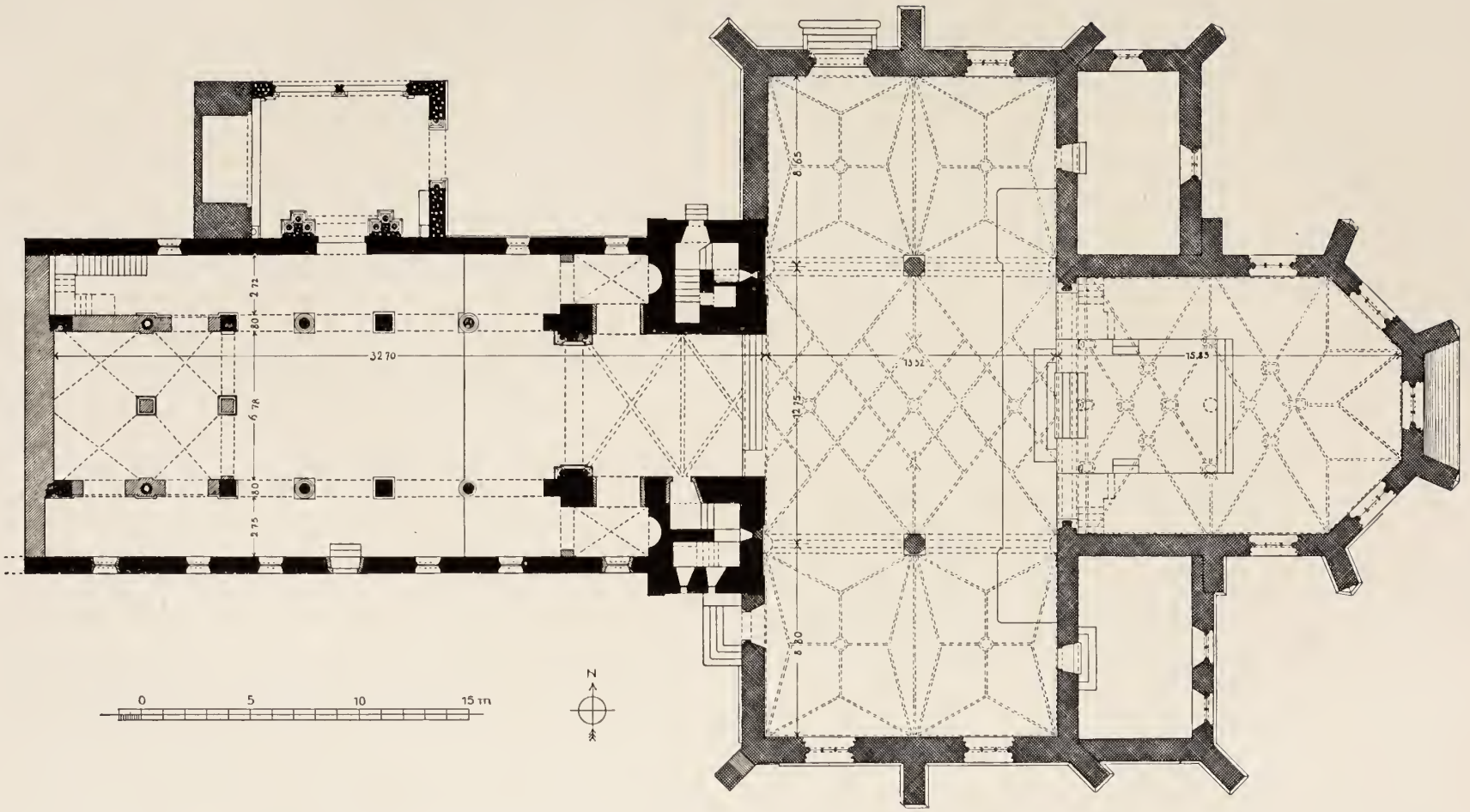
PFARRKIRCHE ST. BURKARD ZU WÜRZBURG QUERSCHNITT DURCH DEN ALTEN ROMANISCHEN TEIL UND BLICK AUF DEN ANBAU. VGL. GRUNDRISS S. 207 UND AUSSENANSICHT DES ANBAUES. — *Text S. 208*

des Münsters wurden drei hofartig wirkende Plätze zerstört und eine gähnende Lücke zwischen Dom und Münster geschaffen, links des Münsters verschlang ein Warenhausneubau die alte Baugruppe und schmälerte den Blick zur Kuppel.

Eine andere Erweiterungsmöglichkeit durch teilweise Überbauung der alten Kirche zeigt eine weitere Schöpfung Jos. Greisings in der Pfarrkirche S. Peter (1717—20). Vom alten Bau wurden nur beibehalten die beiden romanischen Türme und der gotische Chor (Abb. S. 201). Bemerkenswert sind die über den Seitenschiffen errichteten Emporen als Beispiel einer inneren Erweiterung, hier allerdings in Verbindung mit dem Neubaue (Abb. S. 201 bis 203).

Das Käppele, der so beliebte Wallfahrtsort auf dem Nikolausberge bei Würzburg ist eigentlich ein Erweiterungsbau Balthasar Neumanns. Der Obrist Leutnant und Architekt der fürstbischöflichen Residenz stellte den Erweiterungsbau, einen Zentralbau, in vollständig selbständiger Entwicklung senkrecht zur Achse der alten Gnadenkapelle. Die Gnadenkapelle blieb als Seitenkapelle bestehen (Abb. S. 204 bis 205).

Die Verlängerung in der Längsachse nach Osten zeigt die frühere Klosterkirche S. Burkhardus (Abb. S. 207). An die romanische Basilika des 11. Jahrhunderts schloß sich unmittelbar an den Chor im 15. Jahrhundert ein Querschiffbau an mit großem Polygonchor, der so hoch geführt wurde, daß unter ihm eine Straßendurchfahrt angelegt werden konnte. Dieser Erweiterungsbau wurde wohl anfangs als selbständige Kirche behandelt, vielleicht nur für die Laien bestimmt, denn erst im 17. Jahrhundert berichtet eine Baurechnung, daß »der Bogen zwischen den Türmen dem



PFARRKIRCHE ST. BURKARD ZU WÜRZBURG. ERWEITERUNG IN DER LÄNGSACHSE NACH OSTEN. DIE ALTEN ROMANISCHEN BAUTEILE SCHWARZ, DER GOTISCHE ERWEITERUNGSBAU KREUZWEISE SCHRAFFIERT. VGL. QUERSCHNITT S. 206 UND AUSSENANSICHT S. 208

PFARRKIRCHE ST. BURKARD IN WÜRZBURG. GOTISCHER ERWEITERUNGSBAU DER ALTEN KIRCHE. VGL. GRUNDRISS S. 207 UND QUERSCHNITT S. 206. — *Text S. 206–208*

Gespreng der Kirche gemäß« gemacht wurde (Abb. S. 206 bis 208).

Die Franziskanerkirche erhielt unter Fürstbischof Julius 1612/13 einen Anbau, die Valentinuskapelle, an der Südseite des Chores unmittelbar anschließend, die als eine Erweiterung parallel zur Längsachse der Kirche aufgefaßt werden kann. Über dieser Kapelle liegt der Valentinussaal. In der Außenansicht erkennen wir an der Fensterbildung deutlich den jeweiligen Zweck des Innenraumes und finden zugleich die Lösung eines ebenso malerischen wie einfachen Uberganges der Gebäudemasse von Kirche und Kloster (Abb. S. 209).

Wie genial selbständig in allen Teilen Balthasar Neumann, glücklicher als sein Sohn bei der Erweiterung des Mainzer Domes vorging, zeigt der Anbau der Schönbornschen Gruftkapelle an den Dom. »Ein fein abgewogenes, der Situation glücklich eingegliedertes Baudenkmal« beurteilt Felix Mader diesen Bau, der so ganz im Grund- und Aufriß, im Ausbau, kurz in allen Teilen abweicht vom alten Baue und doch welch harmonische, geklärte Bildwirkung. (Veröffentlicht in Band XII »Stadt Würzburg.)

Die immer schwierige und selten glücklich durchzuführende Lösung des Anschlusses eines Zentralbaues an den stehenden, bleibenden Turm zeigt uns die alte Pfarrkirche S. Jakobus in Bad Kissingen, ein saalartiger Bau des Würzburger Hofkammerrates Joh. Phil. Geigel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (Abb. S. 210).

Eine Umkehrung des Chores nach Westen, wobei der alte Chor Langhaus wurde mit Beibehaltung des Turmes, wurde in der Stadtpfarrkirche zu Dettelbach B.-A. Kitzingen versucht (Abb. S. 211—215). Im neuen, 1770 bis 1774 errichteten Westchore fallen die gotisierenden Strebepfeiler auf, Felix Mader schreibt dies dem Streben nach Symmetrie zu, das sich auch schon bei der Entwicklung des Grundrisses im eingezogenen Chorbogenjoche unverkennbar äußert.

Der Absicht des Fürstbischofs Julius, das spätromanische Langhaus der Pfarrkirche zu Randersacker durch einen Neubau zu ersetzen, widersprach die Gemeinde und bat, man möge die Seitenwände des Langhauses auf »durchsichtige Bögen« stellen und überdies erhöhen, was auch genehmigt wurde. Wir haben hier das Beispiel einer Erweiterung durch Anbau zweier Seitenschiffe an das Langhaus mit Öffnung der Langhauswände durch Bogenstellungen (Abb S. 214 unten).

In obigen Beispielen sind so ziemlich die am häufigsten vorkommenden Erweiterungsmöglichkeiten gegeben.

FRANZISKANERKIRCHE ZU WÜRZBURG. SELBSTÄNDIGER ANBAU PARALLEL ZUR LÄNGSACHSE.
Text S. 208

Die Erweiterungsbauten der neueren Zeit beschränken sich meist auf Pfarrkirchen. Und auch unter diesen sind es zumeist nur Landkirchen, weniger Stadtkirchen, bei denen meist durch Schaffung vermehrter Gottesdienste oder neuer Pfarreien mit neuen Kirchen dem Platzmangel leichter abzuhelfen ist.

Im folgenden sollen kurz einige Beispiele — Bauvorhaben und ausgeführte Bauten — aus neuerer Zeit angeführt werden, lediglich in Abbildungen (Abb. S. 216 bis 227).

Auch auf diesem Gebiete sakraler Bautätigkeit wird der Krieg und seine Folgen durch die Forderung äußerster Sparsamkeit seine nachhaltigen Wirkungen ausüben.

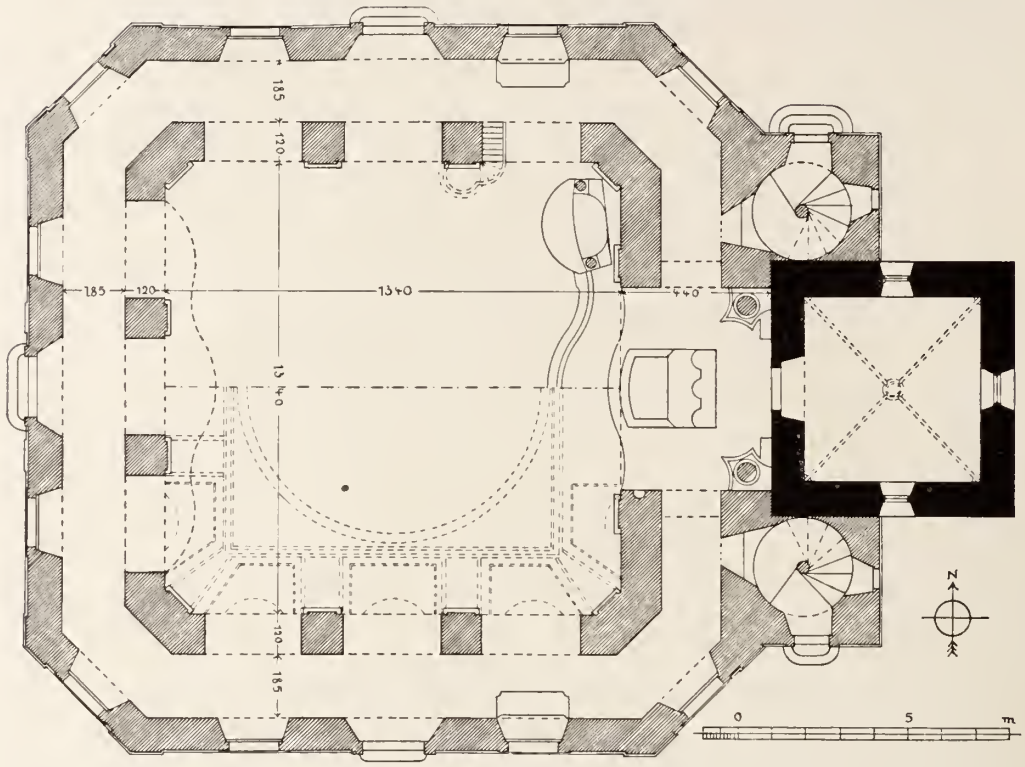
Diese Sparsamkeit sollte aber nicht zu puritanischer Nüchternheit und ungenügender Bauweise unserer Kirchen führen.

Mehr wie je wird daher der Architekt als erster Bauberater des Bauherrn und damit als der verantwortungsvollste Leiter des Baues seine ganze Kraft auf eine weise und sparsame Verteilung der technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel zu verlegen haben.

Auch mit den einfachsten Mitteln lassen sich stimmungsvolle Räume schaffen, in denen trotz alledem noch Plastik und Malerei zur Geltung kommen könnten und sollten. Ein »Verbauen« des Architekten, d. h. unnötiger »Steinaufwand« u. a. am unrechten Platze muß mehr wie je verhütet werden und eine größere Bescheidenheit auch zugunsten der schmückenden Künste geziemt sich jetzt und wohl auf lange Zeit[1]).

Fritz Fuchsenberger

Die Abbildungen S. 198 mit 215 sind mit gütiger Erlaubnis des Landesamtes für Denkmalpflege dem Inventarisationswerke entnommen.



ST. JAKOBUS IN BAD KISSINGEN. ERWEITERUNG DURCH EINEN AN DEN ALTEN TURM ANGEGLIEDERTEN ZENTRALBAU. VGL. QUERSCHNITT S. 211 UND INNENANSICHT S. 212. — *Text S. 208*

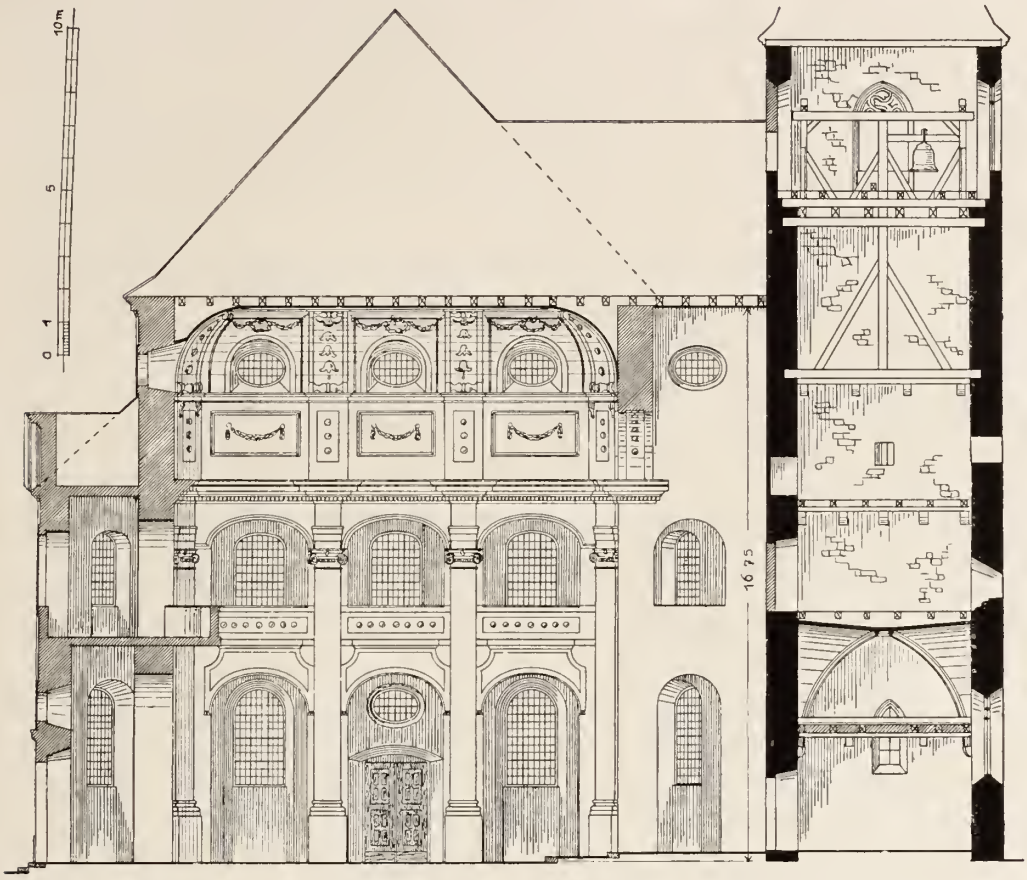
DIE HUNGERTÜCHER UND IHRE HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Von HERMANN HANDEL-MAZZETTI

(Schluß)

Als das älteste in der Literatur erwähnte Hungertuch tritt uns das velum optimum des Hartmod von St. Gallen entgegen, welches von seiner Schwester Richlin kunstvoll gestickt war (9. Jahrh.). Eine ebenso reich gestickte Arbeit scheint das Fastentuch im Dome von Canterbury (1214) und das speciosissimum velum von Auxerre gewesen zu sein (14. Jahrh.). Von besonderem Interesse ist die Beschreibung von vier solchen Vorhängen, welche uns der Catalogus Abbatum S. Afrae et Udalrici in Augsburg um die Mitte des 12. Jahrhunderts überliefert hat. Welche Fülle von Motiven belehrenden und erbauenden Inhaltes kamen zur Darstellung! Das erste beschreibt das Leben der beiden Schutzheiligen Augsburgs und zeigt die vier Spender des Werkes. Der zweite Teppich enthielt in 9 Reihen übereinander angeordnet die 9 Chöre der Engel und 9 Personifikationen von Tugenden nebst ihren hervorragendsten Vertretern aus dem Alten und Neuen Bunde z. B. Jungfräulichkeit — Muttergottes, Wahrhaftigkeit — St. Johann der Täufer, Gehorsam — Abraham, Unschuld — Abel. Der dritte Teppich zeigte, der Armenbibel weit vorauseilend, Bilder des Neuen Bundes und Vorbilder einander gegenübergestellt, während das vierte Tuch die leiblichen Werke der Barmherzigkeit, die 6 Tage der Schöpfung und die 6 Lebensalter des Menschen vorführte.

Vielleicht ein Rest eines Hungertuches dürften die mit leichten Farben auf gröberer Leinwand gemalten Heiligenfiguren aus dem 12. Jahrhundert sein, welche als die mutmaßlich älteste Leinwandmalerei der Rheinlande in der Sakristei der Apostelkirche in Köln aufbewahrt, vor einigen Jahrzehnten einem Brande zum Opfer fielen. Zu Münster in Westfalen ist ein romanisches Hungertuch nachweisbar, wenigstens erzählt die Chronik, daß die Feinde des im Jahre 1306 gestorbenen Bischofs Otto von Rietberg Spottverse auf denselben in das Hungertuch gestickt hätten. Auf der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in Düsseldorf (1880) war ein großes Leintuch mit Passionsdarstellungen von Heiligenfiguren aus dem 14. Jahrhundert zu sehen, welches aus dem Kloster Altenberg stammt und von einer Sophia Hadewigis Lucardis verfertigt war. Bei diesem und zwei ähnlichen Arbeiten im Dome zu Brandenburg und dem Kloster Lüne ist es unsicher, ob es sich um Fastentücher oder auffallend große Altartücher handelt.



ST. JAKOB IN BAD KISSINGEN. ERWEITERUNG DURCH ANGLIEDERUNG EINES ZENTRALBAUES AN DEN ALTEN TURM. VGL. GRUNDRISS S. 226 UND INNENANSICHT S. 212. — *Text S. 208*

Aus der gotischen Kunstperiode ist das bekannteste Hungertuch, das monumentale Werk, welches anläßlich einer Hungersnot 1472 gestiftet und vom Gewürzhändler Gorteler der Johanniskirche in Zittau geschenkt, sich jetzt im dortigen Städtischen Museum befindet. Es enthält auf grober Leinwand gemalt 180 Darstellungen des Alten und Neuen Testamentes in chronologischer Aufeinanderfolge bis zum Weltgerichte, mit Reimen in deutscher Sprache erläutert. Anfangs der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurde ein ähnliches Fastentuch von 10½ m Breite im Dome von Freiburg im Breisgau aufgehängt, welches den ganzen Chor des Münsters bis zu den Seitenpfeilern abschloß. Mit diesem Riesentuche dürften die Fragmente, welche Hann in einem Aufsatze über die Kärntner Fastentücher erwähnt, kaum identisch sein. Aus dem 16. Jahrhundert stammt auch das Palmtuch von Güglingen in Württemberg, welches 60 Darstellungen aufwies, jedoch 1849 durch Brand zugrunde ging und das ebenfalls verschollene zu Gingen.

Wenn wir von den wenigen, in der Einleitung erwähnten tirolischen Funden absehen, hat in den gesamten Alpenländern nur Kärnten einen beachtenswerten Schatz — meist gotischer — Fastentücher.

An Reichtum der Darstellung und Sorgfalt der Ausführung steht das Hungertuch im Dome von Gurk an der Spitze. Dadurch, daß jeder der 10 der Länge nach aneinander gereihten Streifen desselben 10 Quadrate enthält, ergeben sich 100 Flächen, auf welchen die biblische Geschichte in der Weise dargestellt ist, daß das Alte Testament die linke, das Neue die rechte Seite einnimmt. Die Darstellungen lehnen sich teils an den älteren Freskenzyklus der Vorhalle des Domes, teils der Armenbibel an, vielfach waltet aber auch die freie Phantasie des Künstlers. So veranschaulicht er die Stelle der Bibel, daß das Eisen an Goliaths Speer 600 Seckel wog, dadurch, daß drei Gewichte an den Schaft angehängt sind oder er läßt im Tempel einen Schriftgelehrten ein Buch nach dem Jesusknaben schleudern. Die Szenen auf der Flucht nach Ägypten sind dem syrischen Evangelium der Kindheit Jesu entnommen. Für den Zeitraum nach Alexander dem Großen bietet die Heilige Schrift zu wenig Stoff, er führt uns

ST. JAKOBUS IN BAD KISSINGEN. ERWEITERUNGSBAU. ALTAR AN DER TURMSEITE.
VGL. GRUNDRISS S. 210 UND SCHNITT S. 211

daher den Tod Cäsars vor, welchen er allerdings als Papst darstellt. Ein sehr genaues Studium der Schrift beweist die genaue Auseinanderhaltung der Büßerin Magdalena und der Salbung Christi durch Maria (Lukas VII, 36 und Johannes XXII 3), welche zur damaligen Zeit immer verwechselt wurden[1]). Christus als Weltenrichter schließt dieses großartige Lehrgedicht des Meisters Konrad von Friesach. Kostüme und Architektur, welche mit besonderer Sorgfalt behandelt sind, weisen in die letzte Periode der Hochgotik; 1457 scheint die mehrjährige Arbeit beendet.

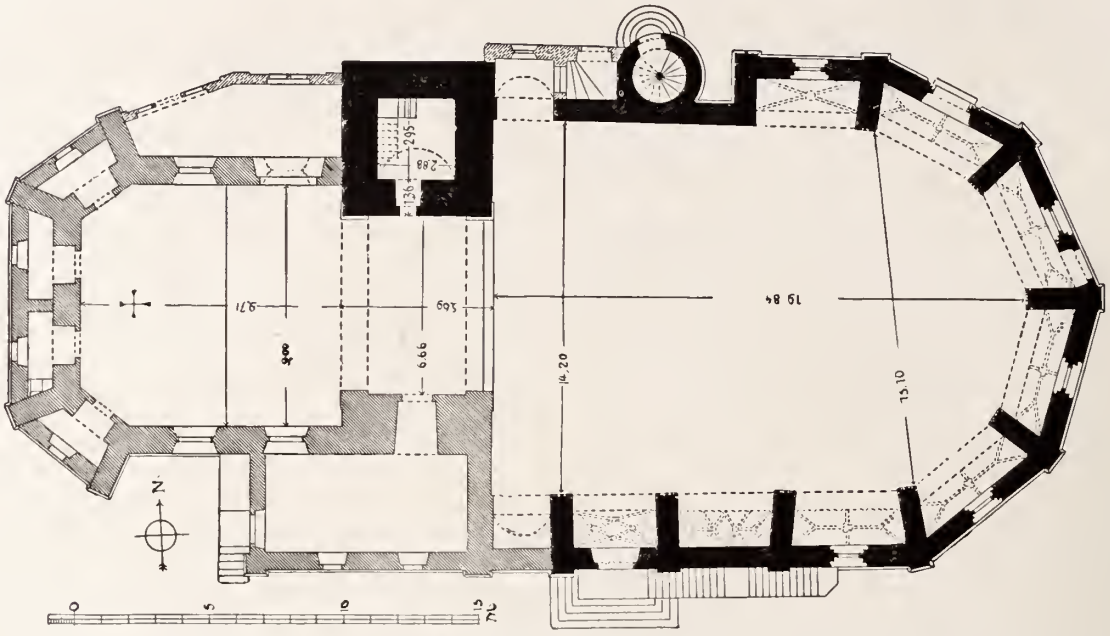
Aus dem Jahre 1481 stammt ein Fastentuch, welches sich in der Kirche von St. Margareten in der Reichenau befand und dort in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhun-

[1]) In der Regel wird angenommen, daß die Büßerin Maria Magdalena mit der Maria der Schwester des Lazarus identisch ist. Die Annahme dürfte zutreffen. D. Red.

STADTPFARRKIRCHE ZU DETTELBACH. ERWEITERUNGSBAU IM WESTEN. VGL. GRUNDRISS S. 214 OBEN UND GESAMTANSICHT S. 215. — *Text S. 208*

derts um den lächerlichen Preis von 10 Gulden verkauft wurde. Sein gegenwärtiger Verwahrungsort ist unbekannt.

Ein ähnliches Lehrgedicht enthält das große Fastentuch von Heimburg aus dem Jahre 1504 in 36 Bildern. Diese sind mit Leimfarbe auf Leinwand gemalt, später aber übermalt, wodurch es zwar noch in frischem Farbenschmucke prangt, viele Einzelheiten der ursprünglichen Darstellung mißverstanden wurden und verloren gegangen sind. Die beiden Testamente sind untereinander gestellt, die Stoffe nach einem genauen Plane sorgfältig ausgewählt. Der Schöpfung folgt der Sündenfall, dessen Folgen mit ihrem Jammer und Elend vorgeführt werden. Nach der Sündflut werden nur tröstende Typen gezeigt, welche mit der Gesetzgebung auf Sinai abschließen, während das Neue Testament (entsprechend der Fastenzeit) mit der Erfüllung, dem Leiden Christi beginnt. Als besonders merkwürdige und seltene Darstellung finden

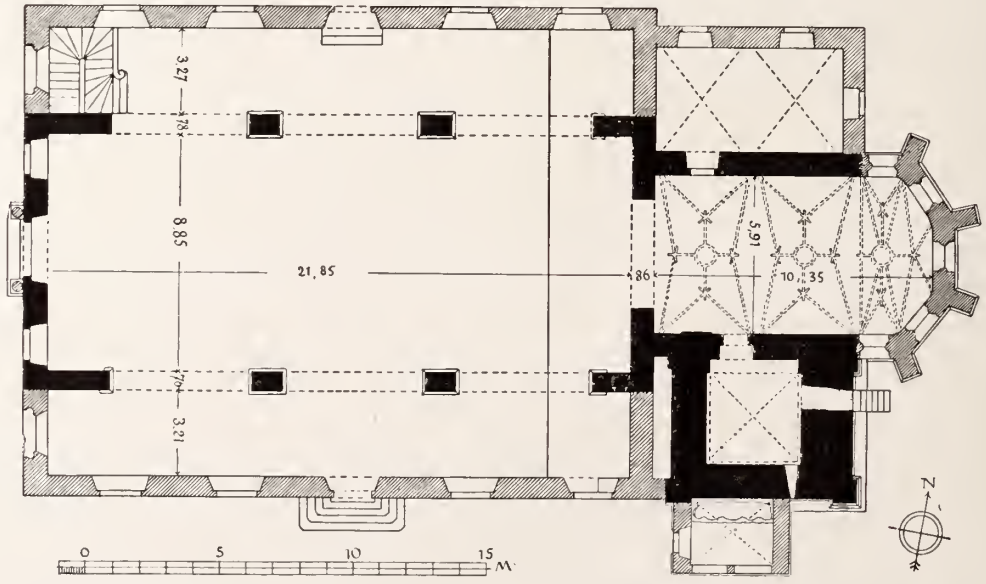


STADTPFARRKIRCHE ZU DETTELBACH IN UNTERFRANKEN. ERWEITERUNG DURCH UMKEHRUNG DES CHORES NACH WESTEN. ANBAU SCHRAFFIERT. VGL. ABB. S. 213 UND 215. — *Text S. 208*

wir den Tod Kains durch Lamech, welche Erzählung aus der jüdischen Tradition in die byzantinische Kunst übergegangen war.

Fragmente eines anderen Fastentuches finden sich in den Sammlungen des Kärntner Geschichtsvereines. Es sind noch zehn aus dem Tuche einzeln herausgeschnittene Blätter, die Passion bis zur Verurteilung und die Schutzheiligen des (unbekannten) Stifters darstellend. Die Kostüme, insbesondere die Rüstungen mit den ausgebildeten Krebsen, weisen auf das Ende des 15. Jahrhunderts. Die Technik dieser Leimfarbenmalerei ist im ganzen roh und handwerksmäßig; der Maler will derb realistisch wirken, aber es fehlt ihm das Vermögen hiezu. Es ist eine ungleich geringere Arbeit als die vorher beschriebenen Werke. — Auch die auf Leinwand gemalten Apostelbilder von Maria-Wörth scheinen von einem Hungertuche herzurühren.

Schon in die Renaissancezeit ragen herein die beiden Vorhänge von Baldramsdorf, wel-



PFARRKIRCHE ZU RANDERSACKER. — ERWEITERUNG DURCH ANBAU VON SEITENSCHIFFEN MIT ÖFFNUNG DER LANGHAUSWÄNDE. — *Text S. 209*

STADTPFARRKIRCHE IN DETTELBACH. RECHTS JÜNGSTE ERWEITERUNG VON 1770. VGL. GRUNDRISS S. 214 OBEN UND AUSSENANSICHT S. 213. — *Text S. 208*

cher die Jahreszahl 1555 enthält, und jener von Mariabichl bei St. Peter im Walde, welche in 39 bezw. 36 Bildern das Alte und Neue Testament in chronologischer Reihenfolge beschreiben. Besonders zu beachten ist, daß Gottvater bei der Schöpfung in weißem wallendem Barte in Anlehnung an David (7, 9, 13, 22) mit der Tiara auf dem Haupte erscheint, ein Typus, der erst im ausgehenden Mittelalter und den Holzschnitten des 16. Jahrhunderts beliebt war.

An monumentaler Größe dem Gurker Hungertuche steht jenes zu Milstadt wenig nach, welches auf 42 Bildflächen in Wasserfarben eine ausführliche, durch Mannigfaltigkeit der Motive merkwürdige Bibel enthält, wobei in der Regel auf einer Fläche mehrere Handlungen zur Darstellung gelangen. Die Vorliebe des Meisters für figurenreiche Darstellungen zeigt sich im Durchzuge durch das Rote Meer, dem Kampf mit Goliath, der Vorhölle und dem Weltgericht. Gebäude und Einrichtungen (Maria Verkündigung) zeigen ganz Renaissance-Charakter und scheint Cranach (in den Tierdarstellungen) und Stimmers Holzschnitte neben dem vorerwähnten Tuche zu Baldramsdorf als Vorbild gedient zu haben. Das Tuch ist gut erhalten in bunt schillernden Farben, die Ausführung jedoch ohne Sorgfalt und im ganzen handwerksmäßig. Oswald Kneusel nennt sich der Maler, welcher es im Jahre 1593 herstellte. Es wurde noch vor wenigen Jahren zur Bedeckung des Hochaltarbildes verwendet; wegen der Schwierigkeit des Aufziehens sowie der Vorliebe des Malers für Nuditäten ist dies jetzt außer Übung gekommen. Mit den Fragmenten des Fastenvorhanges zu Grafendorf im Gailtale, welches erst aus dem 17. Jahrhundert stammt, schließe ich die Aufzählung der alpenländischen Objekte.

Auch in Kärnten hat die Darstellungsweise der Hungertücher auf die Freskenmalerei ihren Einfluß ausgeübt. So zeigt die Außen-

RICHARD BERNDL, ERWEITERUNG DER KIRCHE IN GÜNZELHOFEN. VGL. GRUNDRISS S. 217 RECHTS

wand der Wallfahrtskirche Maria-Feucht bei Hohenfeistritz in 32 Darstellungendie Jugend-, Leidens- und Verherrlichungsgeschichte, wobei aufgemalte Nagelköpfe auf den Trennungsstreifen sogar die Illusion eines Tuches hervorrufen sollen. Die einzelnen Darstellungen sind jenen des Gurker Tuches auffallend ähnlich.

Weit häufiger finden wir die Fastentücher im Lande der Roten Erde, besonders in der Diözese Münster im Gebrauche. Wie schon früher erwähnt, sind alle auf Filetuntergrund gestickt.

Das älteste ist jenes zu Ewerswinkel vom Jahre 1614; es besteht aus 5 mittels Hohlsäumen verbundenen Leinwandstreifen, deren 3 mittlere in 5 Feldern Passionsdarstellungen aufweisen. Gegenüber dem großartigen Bilderreichtum älterer Tücher fällt es auf, daß hier die mit Figuren gezierten Flächen nicht ein Fünftel des Vorhanges beanspruchen.

Ebenso verzichtet das Hungertuch von Vreden, welches 1619 von der Äbtissin Agnes von Elten angefertigt wurde, auf jede Beziehung zum Alten Testamente. Es zeigt — in derselben Technik wie alle westfälischen — in einer großen Gruppe die Kreuzigung umgeben von 9 Passionsszenen und der Auferstehung. Die Bildflächen sind von breiten Streifen dichten Leinens begrenzt, in deren Kreuzungspunkten die 4 Evangelisten und 16 Wappen angebracht sind.

Das größte westfälische Fastentuch, jenes zu Telgte aus dem Jahre 1623, 7,2 m × 4,2 m, zeigt, schachbrettartig geordnet, quatratische Flächen aus dichtem Leinen abwechselnd mit 33 weitmaschigen Flächen, welche in gleicher Ausführung wie zu Ewerswinkel in figurenarmen Gruppen die Passion darstellen. Wohl auf die Verehrung des hl. Rockes zu Trier ist es zurückzuführen, daß der Verlosung des-

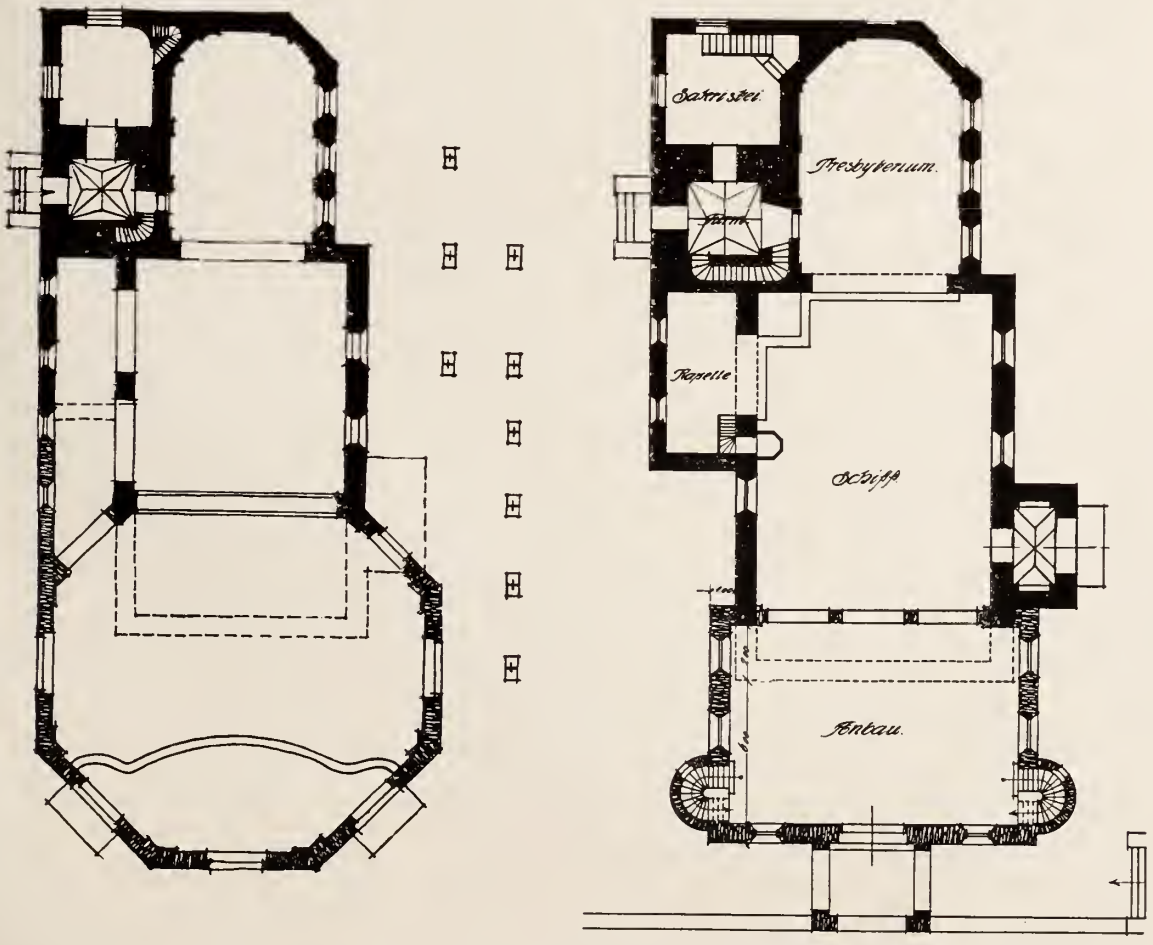
selben ein eigenes Bild gewidmet ist. Die 5. Reihe dagegen enthält nur Wappen, während auf der untersten 5 Bilder aus dem Alten Testament vorgeführt werden, wovon allerdings den Kundschaftern eine vorbildliche Bedeutung nicht zukommt. Aus demselben Jahre stammt ein anderes Tuch, welches aus einer Privatsammlung in Osnabrück stammt und auf der Ausstellung westfälischer Altertümer 1879 zu sehen war.

Ähnlich wie das Hungertuch von Vreden hebt jenes von Freckenhorst aus dem Jahre 1629 die Kreuzigungsgruppe als Mittelpunkt hervor, um welchen sich 14 Passionsbilder vom Abendmahl bis zur Grablegung gruppieren, in den Kreuzungspunkten der Trennungsstreifen mit Wappen geziert.

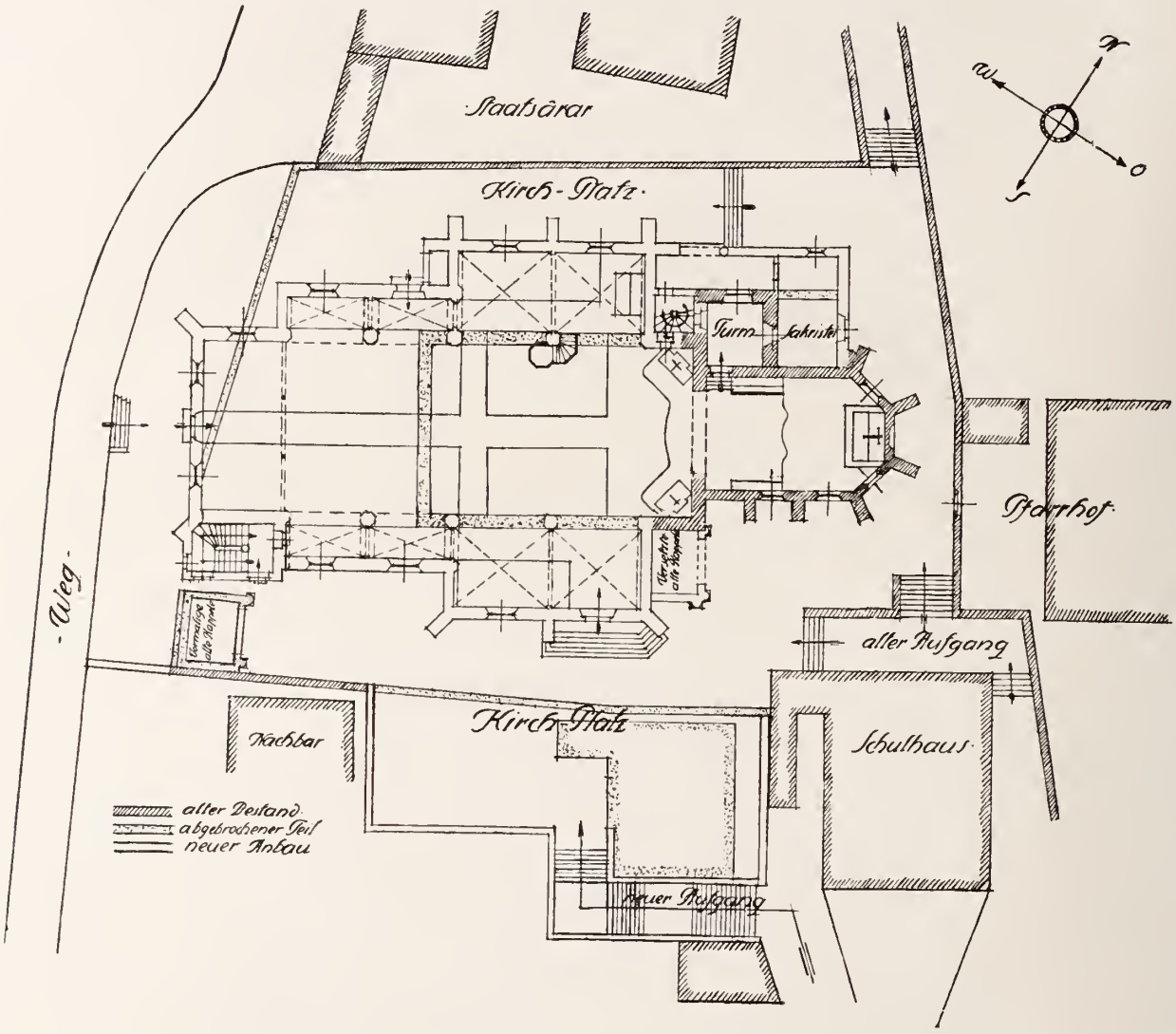
Ein Hungertuch von 1659 mit 5 bildlichen Darstellungen besitzt die Kirche zu Capelle, während die kleineren, mit einfachem Kreuze gezierten zu Roxel und die seit einem Menschenalter verschollenen von Appelhülsen und Nienberge aus schlichter Leinwand bestehen. Auch der schöne Fastenvorhang der Lambertikirche in Münster ist spurlos verschwunden. — Ein Fastentuch aus blauem Zwirn mit Passionsdarstellungen wird im dortigen Diözesanmuseum aufbewahrt. In fast einem Dutzend anderer Kirchen des Münsterlandes sind Vorhänge aus dem 19. Jahrhundert in Gebrauch, welche teils auf ältere Vorbilder zurückgehen, teils nach Zeichnungen des verstorbenen Hofkaplanes Zehe in Münster angefertigt wurden.

Auch in außerdeutschen Landen ist der Gebrauch der Fastentücher vielfach nachgewiesen, doch scheinen sich außer jenen zu Notre-Dame nur zwei solche in Brügge erhalten zu haben[1]).

[1]) Benützte Quellen:
Gütige Mitteilungen des Herrn Museumsvorstandes Dr. Garber in Innsbruck und des Antiquars Rohracher in Lienz.
L. Hornbach: Malerischer Hausschmuck in Tiroler Dörfern. Dekanat Reit: Unediertes Manuskript im Statthalterei-Archive in Innsbruck.
Wetzer-Welte: »Kirchenlexikon«, II. Auflage, Band IV: Heuser, Fasten und Fastentuch.
Laib und Schwarz: Biblia pauperum, Zürich 1867.



RICHARD BERNDL, ERWEITERUNG DER KIRCHE IN GÜNZELHOFEN. — ERSTES PROJEKT SIEHE GRUNDRISS LINKS, AUSGEFÜHRTES PROJEKT SIEHE GRUNDRISS RECHTS

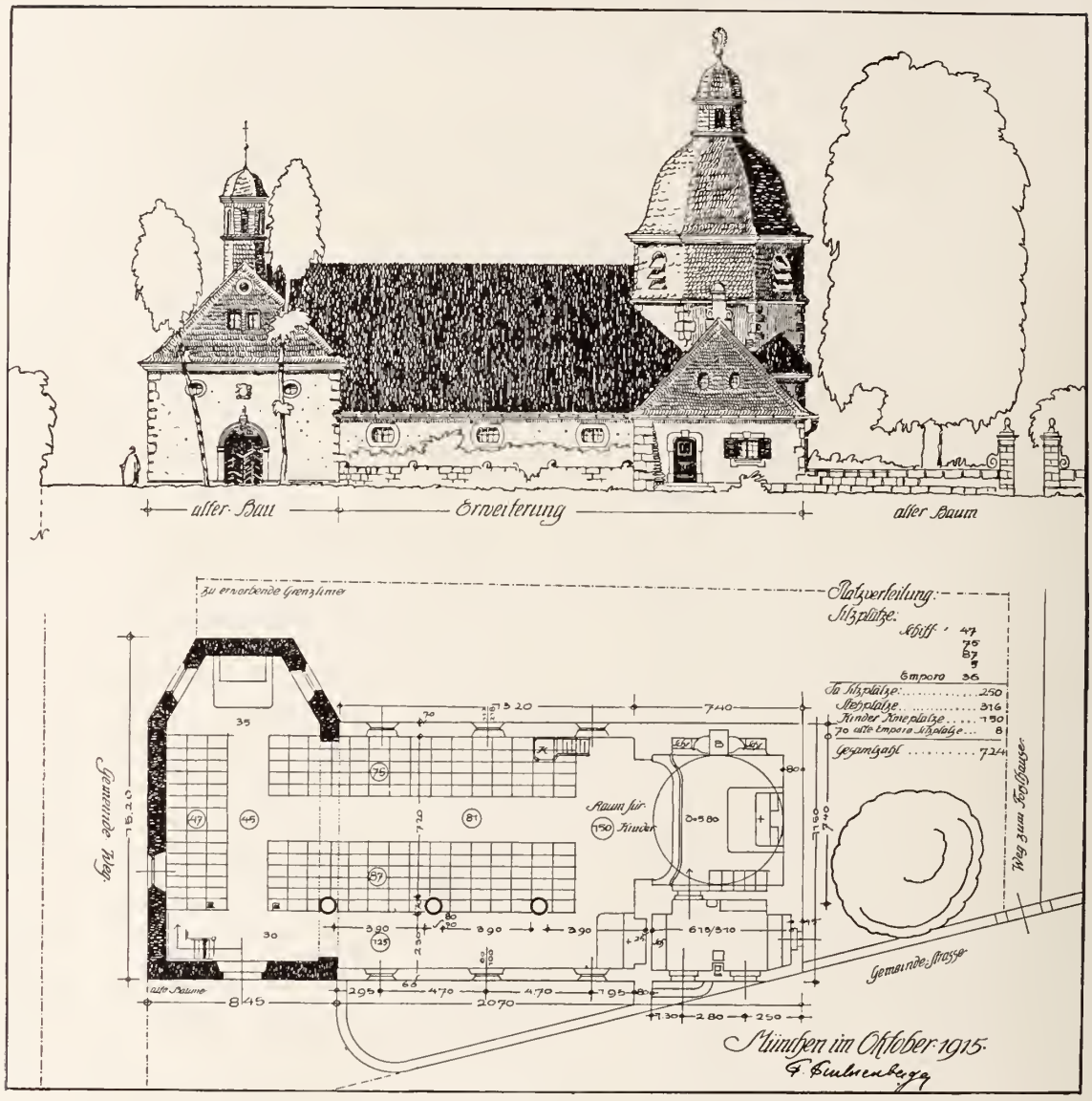


ERWEITERUNG DER WALLFAHRTSKIRCHE ZU HÖCHBERG IN UFR. DURCH ARCHITEKT RUDOLF HOFMANN IN WÜRZBURG. ANBAU WEISS. VGL. ABB. S. 219

Kunsttopographie Band Kärnten, Wien 1889.
Zeitschrift Karinthia: 82. Jahrg. 1892.
Dr. F. G. Hann: Die Fastentücher in Kärnten.
Dr. F. G. Hann: Drei Darstellungen der Weltschöpfung auf Malereien Kärntens.
Zeitschrift Karinthia: 83. Jahrg. 1893.
Dr. F. G. Hann: Das Fastentuch in der Kirche zu Millstatt.
Zeitschrift Karinthia: 84. Jahrg. 1894.
Dr. F. G. Hann: Literaturbericht.
Mitteilungen der Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale, Jahrg. XIX (1893) und XX (1894): Schnerich Alfred: Die beiden biblischen Gemälde-Cyclen des Domes zu Gurk.
Jahrg. XXI (1895), IIg: Kunsttopographisches aus Innsbrucks Umgebung.
Bock: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bonn, Henri und Cohen 1856, Cap. II, S. 187.
Otte: Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie V. Auflage, Band I, S. 383 ff.
Thalhofer: Handbuch der Liturgik. Freiburg, Herder 1912.
Zeitschrift für Christl. Kunst Jahrg. VII (1894). L. Schwann, Düsseldorf. C. A. Savels: Hungertücher. — Stefan Beißel: Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen usw.
Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg 1902.
Thurston Herbert: Lent and Holy Week. Longmanns Green and Co., London 1904.

AUSSENANSICHT DER VON ARCHITEKT RUDOLF HOFMANN ERWEITERTEN KIRCHE
ZU HÖCHBERG IN UFR. VGL. GRUNDRISS S. 218

FRIEDRICH FRHR. v. SCHMIDT †. ERWEITERUNG DER KIRCHE IN LAIM BEI MÜNCHEN.
TURM UND SEITENBAU ALT



ENTWURF FÜR DEN UMBAU DER KAPELLE ZU STOCKHEIM IN UFR. DER ALTE BESTAND SCHWARZ

DIE KIRCHLICHE KUNST IM GESETZBUCH DER KIRCHE

Die Profankunst wird im kirchlichen Gesetzbuch, dem Codex juris canonici, nicht erwähnt, da sie nur den allgemeinen Pflichten unterliegt, wie jegliches andere menschliche Tun. Auch würde man dort vergeblich nach einer Vorschrift suchen, die in das eigentliche Gebiet des Künstlerischen regelnd oder beengend eingreift, wenn von kirchlicher Kunst die Rede ist. Der größere Teil der Canones (Einzelbestimmungen), welche die kirchliche Kunst unmittelbar oder nebenbei berühren, bezieht sich auf Neuschöpfungen, die übrigen sind Anweisungen zum Schutze des Vorhandenen. Im folgenden geben wir die einschlägigen Canones wörtlich wieder, da es für Geistliche und christliche Künstler teils notwendig, teils beruhigend ist, sie zu kennen. Sie lassen sich in vier Gruppen zusammenfassen: I. Der Kirchenbau; II. Altar und kirchliche Geräte; III. Verehrung der religiösen Bilder; IV. Veräußerung kirchlicher Kunstgegenstände. In diesen Canones ist öfters vom Ordinarius bzw. Ordinarius loci die Rede. Im Kirchenrecht versteht man nach Can. 198. § 1 unter dem Ordinarius (sofern nicht jemand ausdrücklich ausgenommen wird) außer dem Römischen Papste den Bischof, den Abt oder Praelatus nullius (d. h. einen Abt, der einem eigenen, keiner Diözese einverleibten Gebiete vorsteht), jeder für seinen Sprengel — und deren Generalvikar, Administrator, aposto-

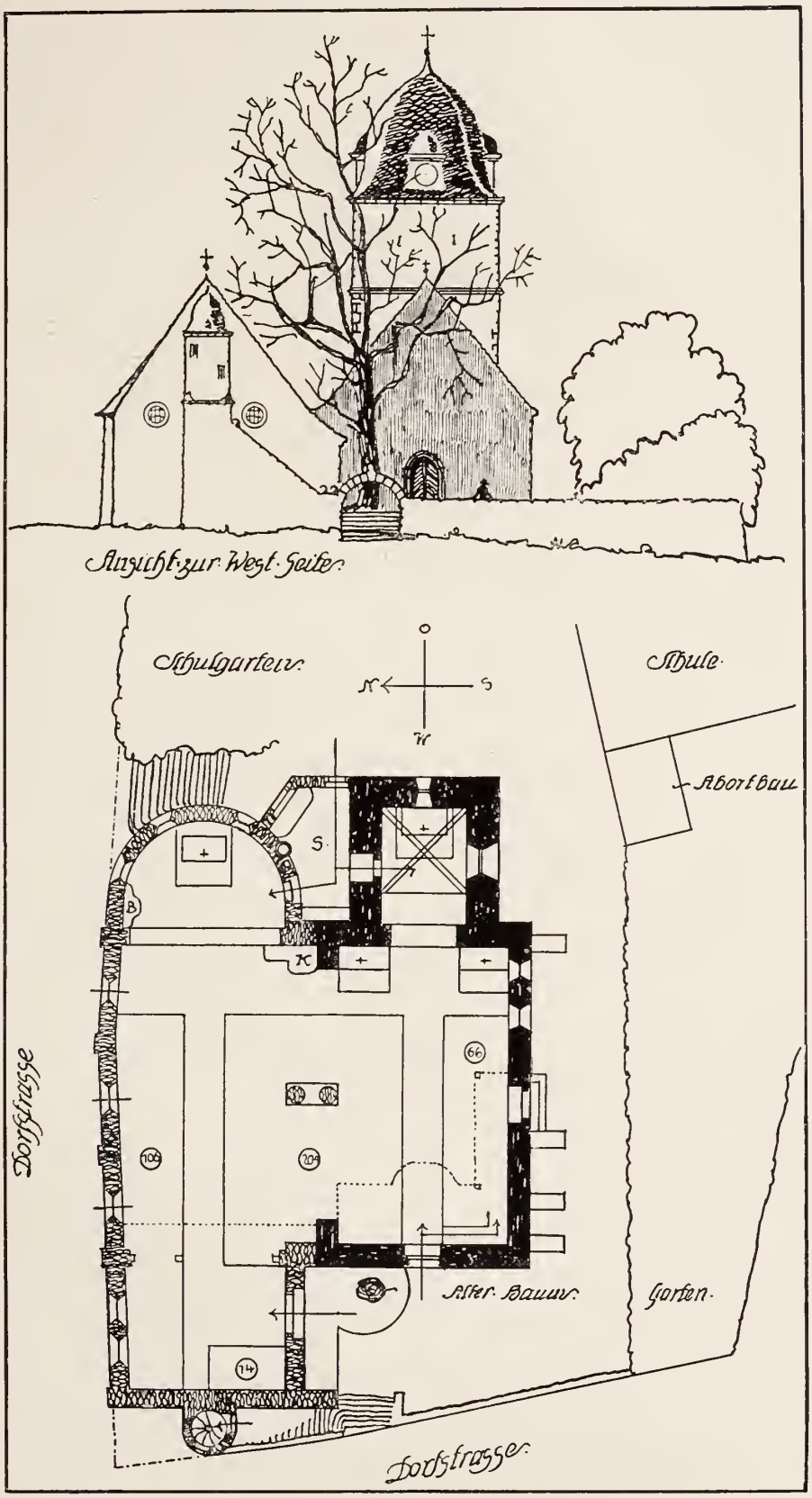
lischen Vikar und Präfekten und auch jene, die beim Fehlen der Vorgenannten inzwischen gemäß der Vorschrift des Rechtes oder gemäß gebilligten Bestimmungen in der Regierung nachfolgen, für ihre Untergebenen aber die Superiores majores (Äbte, höchste oder Provinzialobern) in den exempten geistlichen Orden. Nach § 2 fallen unter die Bezeichnung Ordinarius loci oder locorum alle Vorgenannten, mit Ausnahme der Ordensobern. Demnach kommt im folgenden als Ordinarius loci in der Regel der Diözesanbischof in Betracht.

I. BESTIMMUNGEN ÜBER DEN KIRCHENBAU

Can. 1161. Unter Kirche versteht man ein heiliges, der Gottesverehrung hauptsächlich zu dem Zwecke gewidmetes Gebäude, um allen Christgläubigen zur öffentlichen Ausübung der Gottesverehrung zu dienen.

Can. 1162. § 1. Keine Kirche darf ohne ausdrückliche schriftliche Zustimmung des Ordinarius loci erbaut werden, welche jedoch der Generalvikar ohne besonderen Auftrag nicht erteilen kann.

§ 2. Der Ordinarius soll die Zustimmung nicht erteilen, wenn er nicht verständigerweise voraussieht, daß die nötigen Mittel zur Erbauung und Erhaltung der Kirche, zum Unterhalt der Diener



FILIALKIRCHE GERACH. ERWEITERUNG DURCH FRITZ FUCHSENBERGER. DER ALTE BESTAND AUF DEM GRUNDRISS SCHWARZ

und für die anderen Kosten des Kultus nicht fehlen werden.

§ 3. Damit nicht eine neue Kirche den übrigen schon bestehenden einen Schaden zufüge, der durch den größern geistlichen Nutzen nicht aufgewogen wird, muß der Ordinarius, bevor er die Zustimmung gibt, die beteiligten Vorstände der benachbarten Kirchen hören.

Can. 1164. § 1. Die Ordinarii sollen Sorge tragen, wenn nötig, nach Anhörung des Rates erfahrener Männer, daß bei Erbauung oder Wiederinstandsetzung der Kirchen die von der christlichen Überlieferung aufgenommenen Formen und die Gesetze der heiligen Kunst eingehalten werden.

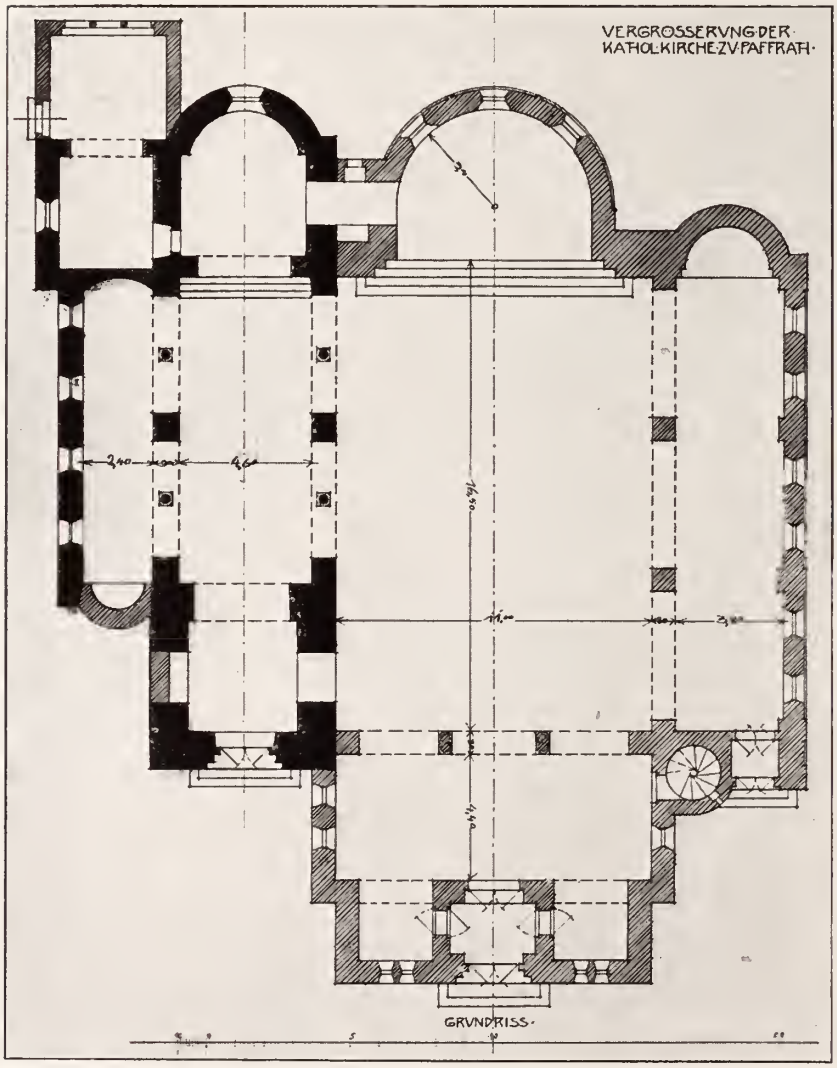
§ 2. In der Kirche soll kein Zugang oder Fenster zu den Häusern von Laien angebracht werden und wenn Räume unter dem Kirchenboden oder über der Kirche vorhanden sind, sollen sie nicht zu rein weltlichen Zwecken gebraucht werden.

Can. 1165. § 4. Eine Kirche aus Holz oder Eisen oder anderem Metall kann benediziert, aber nicht konsekriert werden.

Can. 1262. § 1. Es ist wünschenswert, daß gemäß der alten Einrichtung die Frauen in der Kirche von den Männern abgesondert seien.

Can. 1263. § 1. Die Amtspersonen können entsprechend ihrer Würde und Rangstufe einen gesonderten Platz in der Kirche haben nach Maßgabe der liturgischen Gesetze.

§ 2. Ohne ausdrückliche Zustimmung des Ordinarius loci soll kein Gläubiger in der Kirche einen ihm und den Seinigen vorbehaltenen Platz haben; der Ordinarius soll aber die Zustimmung nicht erteilen, wenn für die Bequemlichkeit der übrigen Gläubigen nicht hinlänglich gesorgt ist.



KIRCHE IN PAFFRATH. ERWEITERUNG VON ARCHITEKT EDUARD ENDLER IN KÖLN. DER ALTE TEIL SCHWARZ, DER ANBAU SCHRAFFIERT. *Vgl. Abb. S. 223 und 224*

Can. 773. Der eigentliche Ort für die Spendung der feierlichen Taufe ist das Taufbecken in einer Kirche oder einem öffentlichen Oratorium.

Can. 774. § 1. Jede Pfarrkirche muß . . . einen Taufbrunnen besitzen.

§ 2. Der Ordinarius loci kann zur Bequemlichkeit der Gläubigen erlauben oder befehlen, daß ein Taufbrunnen auch in einer andern Kirche oder einem öffentlichen Oratorium innerhalb der Grenzen der Pfarrei aufgestellt werde.

Can. 908. Der eigentliche Ort für die sakramentale Beicht ist die Kirche oder ein öffentliches oder halböffentliches Oratorium.

Can. 909. § 1. Der Beichtstuhl zur Abnahme der Beichten der Frauen ist immer an einer offenen und sichtbaren Stätte anzubringen und durchweg in einer Kirche oder einem für Frauen bestimmten öffentlichen oder halböffentlichen Oratorium.

§ 2. Der Beichtstuhl soll mit einem befestigten und eng durchlöcherten Gitter

INNERES DER VON EDUARD ENDLER IN KÖLN ERWEITERTEN KIRCHE IN PAFFRATH. *Vgl. Grundriß S. 222 und Abb. S. 224*

zwischen dem Beichtenden und dem Beichtvater versehen sein.

Can. 1169. § 1. Es ist angemessen, daß jegliche Kirche mit Glocken ausgestattet sei...

II. VORSCHRIFTEN ÜBER ALTAR, TABERNAKEL UND KIRCHLICHE GERÄTE

Can. 1197. § 1. Im liturgischen Sinne versteht man:

1. Unter einem unbeweglichen oder befestigten Altar (nomine altaris immobilis seu fixi) die obere Tischplatte samt den als einheitlich dazugehörig mit ihr geweihten Stützen;

2. unter einem beweglichen oder Tragaltar (nomine altaris mobilis sen portatilis) einen zumeist kleinen Stein, der allein geweiht wird und den man auch ara portatilis oder petra sacra (heiliger Stein) nennt; oder denselben Stein mit der Stütze, die jedoch nicht gemeinsam mit ihm geweiht wurde.

§ 2. In einer konsekrierten Kirche muß wenigstens ein Altar, in erster Linie der Hauptaltar, unbeweglich sein; in einer benedizierten Kirche aber können alle Altäre beweglich sein.

Can. 1198. § 1. Sowohl die Mensa des unbeweglichen Altars, als auch die petra sacra (Tragaltar, vgl. oben) sollen aus einem einzigen, natürlichen, unbeschädigten und nicht bröckeligen Stein bestehen.

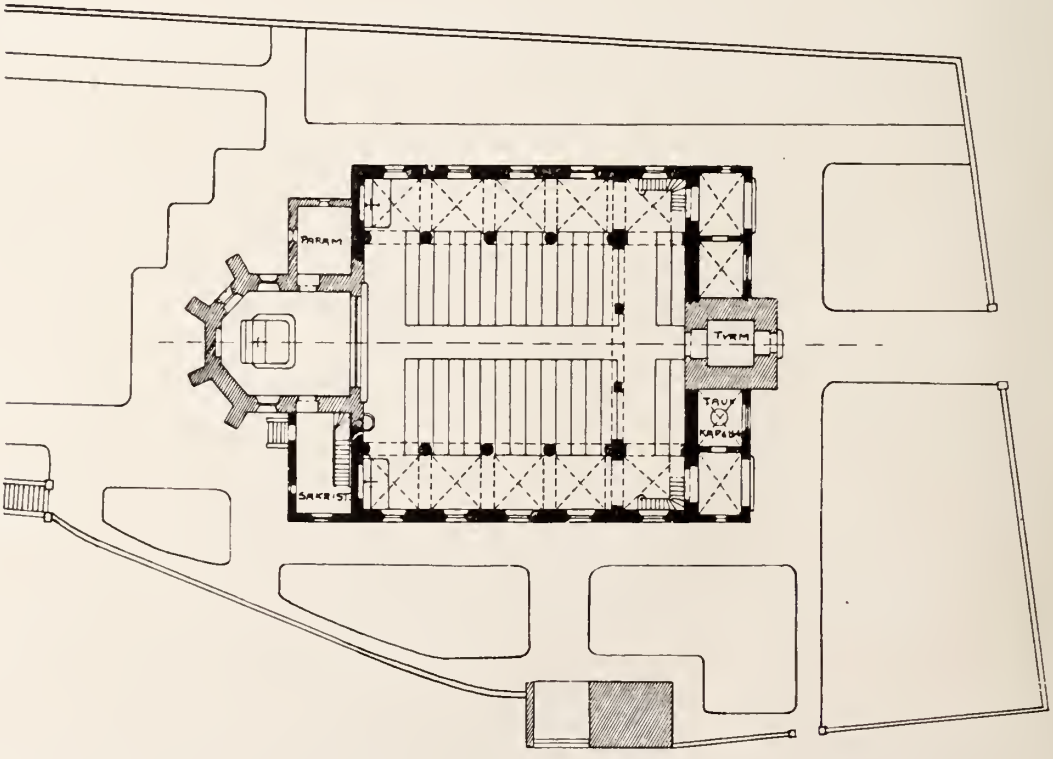
§ 2. Auf dem unbeweglichen Altare muß die steinerne Platte oder mensa sich über den ganzen Altar erstrecken und mit dem Unterbau geeignet zusammenhängen; der Unterbau aber sei steinern oder es sollen wenigstens die Seiten oder Säulchen, durch welche die Tischplatte gestützt wird, aus Stein bestehen.

§ 3. Die petra sacra sei so lang und breit, daß sie wenigstens die Hostie und den größeren Teil des Kelches aufnehmen kann.

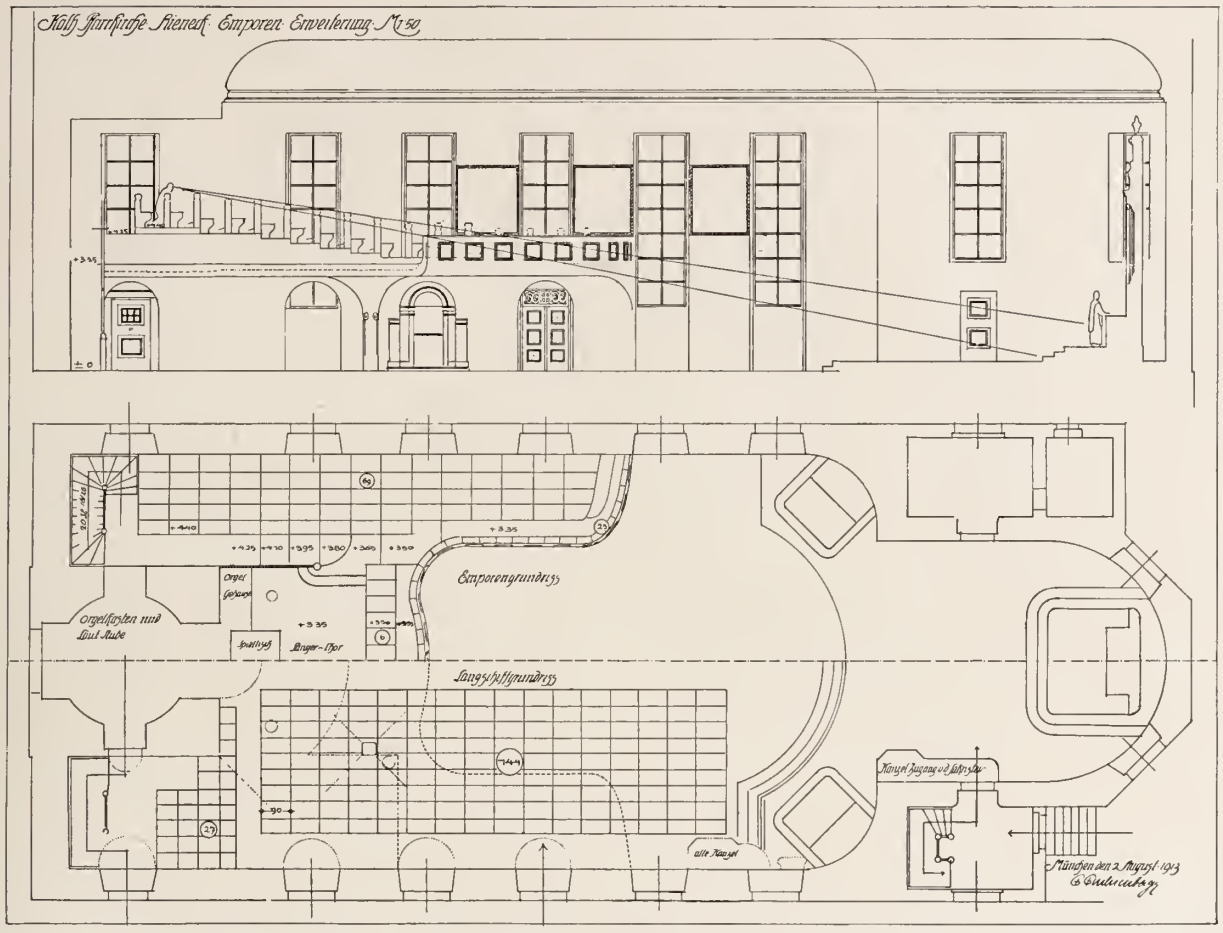
Can. 1268. § 1. Die heiligste Eucharistie kann beständig oder gewohnheitsgemäß nur auf einem Altar einer und derselben Kirche aufbewahrt werden.

§ 2. Sie soll am ansehnlichsten und vornehmsten Orte der Kirche und daher in der Regel auf dem Hochaltare aufbewahrt werden, wenn nicht ein anderer für die Verehrung des so großen Sakramentes angemessener und würdiger erscheint...

ALTE KIRCHE IN PAFFRATH. VGL. DIE ERWEITERUNG DURCH EDUARD ENDLER IN KÖLN S. 222 UND 223



PROJEKT ZUR VERGRÖSSERUNG DER KATH. PFARRKIRCHE IN OBERBEUTELSBACH IN NIEDERBAYERN VON MICHAEL KURZ. DIE GESTRICHELTEN TEILE ALT, DIE SCHWARZ GEZEICHNETEN NEU



INNENERWEITERUNG DER KIRCHE ZU RIENECK IN UFR. DURCH EMPORENANLAGE, DA AUSSENERWEITERUNG UNMÖGLICH

§ 3. Aber in den Kathedral-, Kollegiat- oder Konventualkirchen, in denen beim Hochaltar die Chorgebete zu verrichten sind, . . . ist es angezeigt, die hl. Eucharistie in der Regel nicht auf dem Hochaltare, sondern in einem andern Kapellenraum oder Altare aufzubewahren.

§ 4. Die Kirchenvorstände sollen Sorge tragen, daß der Altar, auf dem das hl. Sakrament aufbewahrt wird, mehr als alle anderen geschmückt sei, so daß er schon durch seine Ausstattung die Frömmigkeit und Andacht der Gläubigen mehr anregt.

Can. 1269. § 1. Die heiligste Eucharistie muß in einem nicht wegnehmbaren, auf der Mitte des Altares angebrachten Tabernakel bewahrt werden.

§ 2. Der Tabernakel sei kunstreich errichtet, von allen Seiten fest verschlossen, geziemend geschmückt nach Maßgabe der liturgischen Gesetze, enthalte keinen andern Gegenstand und werde so sorgsam bewacht, daß die Gefahr jeglicher gottesräuberischen Entwürdigung fernbleibt.

Can. 1270. Die konsekrierten Partikeln, so viele als für die Kommunion der Kranken und anderen Gläubigen genügen, sollen beständig in einer Pyxis[1]) aus solidem und geziemendem Stoffe aufbewahrt werden und diese soll rein und mit ihrem Deckel gut geschlossen sein, bedeckt mit einer weißen, seidenen, passend geschmückten Hülle.

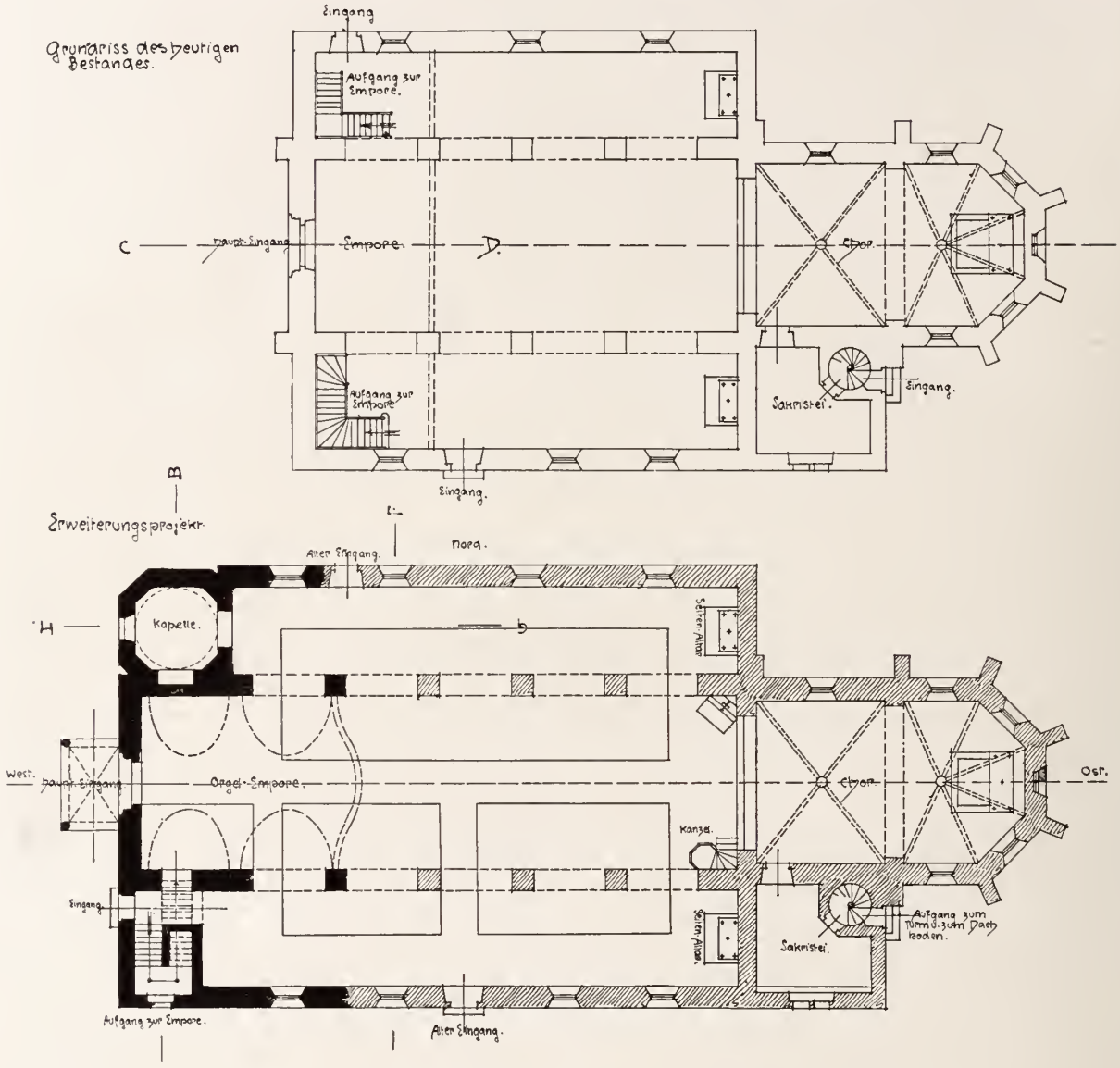
Can. 1296. § 1. Die kirchlichen Einrichtungsgegenstände, zumal die nach den liturgischen Bestimmungen benediziert oder konsekriert sein müssen und beim öffentlichen Gottesdienst Verwendung finden, sind sorgsam in der Sakristei der Kirche oder an einem anderen sichern und geziemenden Orte aufzubewahren und nicht zu profanem Gebrauche zu verwenden.

§ 2. Nach den Bestimmungen des Can. 1522, §§ 2, 3 ist über die gesamten kirchlichen Einrichtungsgegenstände ein Inventar anzulegen und genau zu führen[2]).

§ 3. Hinsichtlich des Materials und der Form der heiligen Einrichtungsgegenstände sind die liturgischen Vorschriften, die kirch-

[1]) Ziborium.

[2]) Can. 1522, § 2 und 3 handeln von der Anlegung und Führung zweier Inventare.



KIRCHE ZU SALZ BEI NEUSTADT A. S. OBEN ALTER BESTAND, UNTEN DAS ERWEITERUNGSPROJEKT VON OTTO SCHULZ IN NÜRNBERG. ANBAU SCHWARZ. — *Vgl. Abb. S. 227*

liche Überlieferung und auf möglichst gute Weise auch die Gesetze der heiligen Kunst zu befolgen.

III. VON DER VEREHRUNG DER RELIGIÖSEN BILDER[1])

Can. 1279. § 1. Niemandem soll es erlaubt sein, in Kirchen, auch exempten, oder an anderen heiligen Stätten ein ungewohntes Bild anzubringen oder anbringen zu lassen, wenn es nicht vom Ordinarius loci gutgeheißen ist.

§ 2. Der Ordinarius aber soll solche heilige Bilder, die bestimmt sind, öffentlich zur Verehrung durch die Gläubigen ausgestellt zu werden, nicht gutheißen, wenn sie mit dem bewährten Brauche der Kirche nicht übereinstimmen.

§ 3. Niemals lasse der Ordinarius in Kirchen oder anderen heiligen Orten Darstellungen einer falschen Glaubenslehre zeigen oder solche, welche nicht die schuldige Schicklichkeit und Ehrbarkeit zur Schau tragen oder Ununterrichteten Anlaß zu einem gefährlichen Irrtum bieten.

Can. 1280. Wenn kostbare, d. i. durch Alter, Kunstwert oder Kult hervorragende Bildwerke, die in Kirchen oder öffentlichen Oratorien zur Verehrung ausgestellt sind, einmal der Ausbesserung bedürfen, sollen sie niemals ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Ordinarius restauriert werden; dieser soll, ehe er

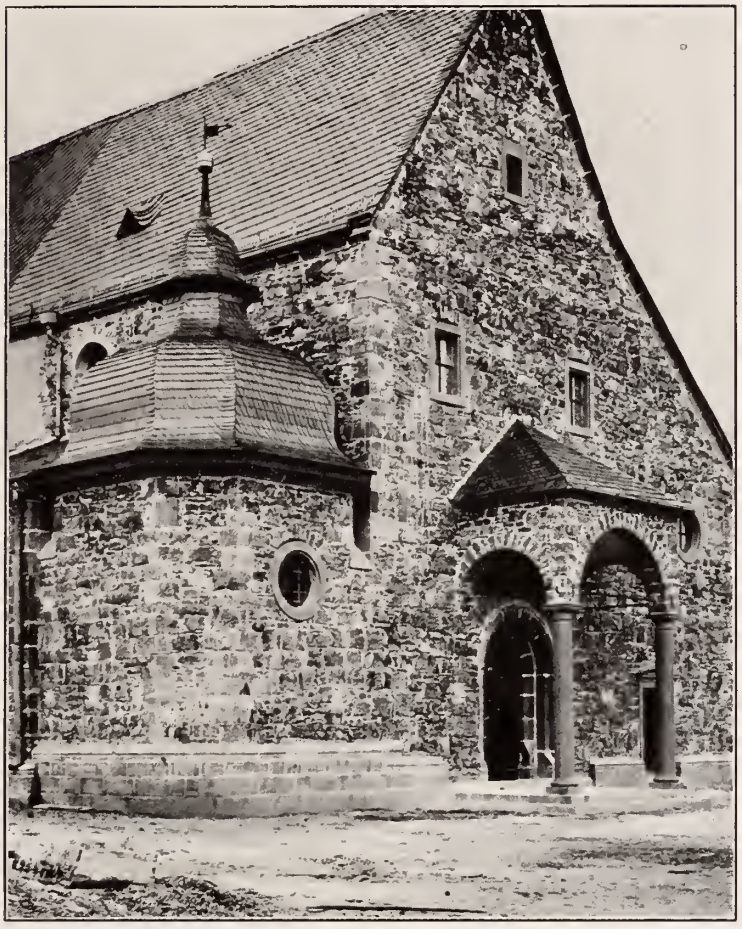
[1]) Vgl. den Aufsatz: »Kirchliche Bestimmungen über die Bilder im Gotteshause« im XIII. Jg., S. 1—7.

die Genehmigung erteilt, kluge und erfahrene Männer zu Rate ziehen.

Can. 1335. § 1. Ohne vorherige kirchliche Prüfung dürfen auch von Laien nicht herausgegeben werden: 3. Religiöse Bilder, die in irgendeiner Weise gedruckt werden sollen, sei es, daß ihnen Gebete beigefügt sind oder nicht.

§ 2. Die Erlaubnis zur Herausgabe von ... Bildern, von denen in § 1 die Rede ist, kann entweder der Ordinarius des Verbreitungsortes oder der Ordinarius des Druckortes erteilen.

Can. 1399. Ohne weiteres sind verboten: 12. Bilder unseres Herrn Jesu Christi, der seligen Jungfrau Maria, der Engel und Heiligen oder anderer Diener Gottes, die dem Sinne und den Erlassen der Kirche unangemessen sind, gleichgültig, auf welche Weise sie gedruckt sind.



NEUER TEIL (VON OTTO SCHULZ IN NÜRNBERG) DER KIRCHE IN SALZ.
Vgl. Grundriß S. 226

IV. VORSCHRIFTEN ÜBER VERÄUSZERUNGEN

Can. 1281. § 1. Ansehnliche Reliquien oder kostbare Bildwerke, wie auch andere Reliquien oder Bildwerke, die in einer Kirche große Verehrung des Volkes genießen, können nicht gültig veräußert und nicht für dauernd ohne Erlaubnis des Apostolischen Stuhles in eine andere Kirche übergeführt werden.

Can. 1530. § 1. Vorbehaltlich der Vorschrift des Can. 1281, § 1, (s. vorstehend) ist zur Veräußerung beweglichen oder unbeweglichen kirchlichen Eigentums, das erhalten werden kann, erforderlich:

1. Schriftliche Abschätzung des Gegenstandes durch rechtschaffene Sachkundige;

2. ein gerechter Grund, d. i. eine dringende Notwendigkeit oder der offensichtliche Nutzen der Kirche oder die Pietät;

3. die Erlaubnis des rechtmäßigen Obern, ohne die eine Veräußerung ungültig ist.

§ 2. Auch andere zweckmäßige Vorsichtsmaßnahmen, die vom Obern selbst je nach Umständen vorgeschrieben werden, sollen nicht unbeachtet bleiben, um einen Schaden der Kirche zu vermeiden.

Can. 1532. § 1. Der rechtmäßige Obere, von dem Can. 1530, § 1, n. 3 spricht, ist der Apostolische Stuhl, wenn es sich handelt:

1. Um kostbare Dinge;

2. um Dinge, welche den Wert von 30000 Lire oder Franken übersteigen.

§ 2. Wenn es sich jedoch um Dinge handelt, welche den Wert von 1000 Lire oder Franken nicht übersteigen, ist es der Ordinarius loci, der zuvor den Verwaltungsrat zu hören hat, wenn es nicht geringfügige Sachen sind, und mit Zustimmung der Interessenten.

§ 3. Wenn es sich endlich um Dinge handelt, deren Preis zwischen 1000 Lire und 30000 Lire oder Franken liegt, ist es der Ordinarius loci, soferne die Zustimmung vorliegt sowohl vom Domkapitel und vom Verwaltungsrat, als auch von den Interessenten.

Can. 1534. § 1. Die Kirche ist berechtigt zu persönlichem Vorgehen gegen denjenigen, welcher ohne Einhaltung des pflichtmäßigen Geschäftsganges kirchliche Güter veräußert hat, und gegen dessen Erben; zu einem dinglichen aber, wenn die Veräußerung nichtig war, gegen jeglichen Besitzer, vorbehaltlich des Rechtes des Käufers gegen den, der den Verkauf widerrechtlich vornahm.

§ 2. Gegen eine ungültige Veräußerung kirchlichen Eigentums können einschreiten der Veräußerer, dessen Vorgesetzter, deren

Amtsnachfolger, endlich ein jeder Kleriker an der geschädigten Kirche.

Man sieht, daß die kirchliche Gesetzgebung an den wenigen Stellen, die eigentliche Kunstangelegenheiten berühren, die Beiziehung von Fachleuten sichert. In Fragen des Kirchenbaues soll nach Bedarf der Rat erfahrener Männer (peritorum) eingeholt werden (Can. 1164, § 1, vgl. S. 222). Vor Erteilung der Erlaubnis zur Ausbesserung kostbarer Bildwerke in Kirchen muß der Ordinarius kluge und erfahrene Männer (prudentes ac peritos viros) zu Rate ziehen (Can. 1280, vgl. S. 226). Nach Can. 1530, § 1 (vgl. S. 227) sind die Gegenstände vor der Erlaubniserteilung zum Verkauf von rechtschaffenen Sachkundigen (a probis peritis) abzuschätzen. Im übrigen beschränken sich die Vorschriften des kirchlichen Gesetzbuches, welche die Kunst streifen, auf den Kultus und den gedanklichen Inhalt der Darstellung. Das Recht und die Pflicht, darüber zu wachen, wird der Kirche niemand zu bestreiten wagen. Hierin hat sich der Künstler der Kirche, die ihm auf seinem Gebiete Freiheit läßt, unterzuordnen, was für ihn weder ein Opfer des Intellektes noch der Kunst sein kann, wenn er Lehre und Leben der Kirche kennt und im Herzen trägt. Was aber die künstlerische Gestaltung betrifft, so stehen ihm verlässige Führer zur Verfügung: das angeborene, durch die eigene Vernunft und die Erfahrungen der Väter erleuchtete Empfinden für das Schöne und Bedeutsame in der sichtbaren Welt, die Phantasie und der edle Takt des innerlich gebildeten Menschen, die demütige Ehrerbietung vor dem Heiligen.

S. Staudhamer

W. IMMENKAMP STUDIENZEICHNUNG

Zum Art. S. 228 ff.

WILHELM IMMENKAMP

(Vgl. Abb. S. 228—236)

Wilhelm Immenkamp wird am 21. September dieses Jahres fünfzig Jahre alt, ein willkommener Anlaß, dieses Lebensjubiläum eines Künstlers zu feiern, auf den die Leser unserer Zeitschrift zuerst im Jahre 1911 durch einen mit 15 Abbildungen ausgestatteten Aufsatz von Joseph Wais gebührend aufmerksam gemacht worden sind. Inzwischen ist seine Anerkennung als Maler weiter gestiegen, was durch teilweise sehr umfangreiche kirchliche Aufträge zum Ausdruck gekommen ist. Mit Recht. Die ruhige Stetigkeit in der Entwicklung Immenkamps hielt in der unruhigen und nervösen Hast des Münchener Kunstlebens, dem unser Künstler angehört, fest an der sachlichsten Lösung deutlich und anspruchslos gewählter Aufgaben. Doch würde man irren, daraus auf innere Kühle und äußere Routine zu schließen, auf eine im wesentlichen nur praktisch eingestellte Begabung. Dem widerspricht schon die Art, wie Immenkamp gegen alle Überlieferung seiner Familie den Weg zur Künstlerlaufbahn fand. Bis zu seinem 22. Jahre blieb er im elterlichen Hause zu Essen, seiner Geburtsstadt. Unter Aufsicht einer Mutter voll Gemüt und häuslichen Tugenden und eines wohl strengen,

WILHELM IMMENKAMP HEILIGE FAMILIE

Text S. 232

aber gerechten Vaters, im Kreise mehrerer Geschwister, darunter auch ein ebenfalls kunstbegabter, in England heimisch gewordener Bruder, wuchs er in der lärmvollen, zerstreuungsreichen Industriestadt zu einem unverbildeten, ja ganz weltunkundigen Jüngling heran. Nur verstohlen beschäftigte er sich mit Zeichnen und Malen in den spärlichen Mußestunden, die ihm seine Arbeitszeit unter Aufsicht des Vaters, der ihn zu seinem Handwerke herangebildet hatte, übrig ließ. Camphausens Schlachtenbilder fesselten seine Einbildungskraft, und er suchte es ihm in romantisch bewegten Kompositionen gleichzutun. Aber nicht weniger wirkte auch der sinnigere Defregger auf ihn. Und an diesen schickte der bereits Einundzwanzigjährige schließlich im ratlosen Drange nach Entfaltung seiner Anlagen die Kopie eines Defreggerschen Ölbildes. Er fand Verständnis an dem damals im Zenith seines Ruhmes stehenden, aus ähnlicher Jugendbedrängnis noch später erst befreiten Tiroler Maler; mehr aber, er fand auch praktische Hilfe. Durch Defreggers Vermittlung gewann Immenkamp einen dauernden Gönner an Friedrich Krupp, der ihm die Ausbildung an der Münchener Kunstakademie ermöglichte, seine Unternehmungslust und sein Selbständigkeitsgefühl durch Aufträge stärkte und durch Reisemöglichkeiten, besonders nach Italien in den Jahren 1902 und 1903, seinen Gesichtskreis wesentlich erweiterte.

So kam der angehende Maler im August 1892 in München an und wurde im Oktober in die Zeichen- resp. Naturklasse von Prof. v. Hackl an der Kunstakademie aufgenommen. Später kam er zu Marr und endlich als Komponierschüler zu Professor M. v. Feuerstein. Er hatte noch hart zu arbeiten; mehr aber durch äußerliche Anpassung an die neuen Verhältnisse, als durch Aneignung technischer Geschicklichkeit. Denn völlig unvorbereitet war er aus dem engen häuslichen Interessenkreise in das ungebundene Künstlerleben Münchens versetzt. Immenkamp hielt sich dauernd fern von bequem ausnutzbaren, aber so leicht zerstreuenden und verflachenden gesellschaftlichen Beziehungen. Er blieb sich dadurch selbst getreu. Freilich kamen die Erfolge auch nur langsam. Schwer hat er jahrelang um seine Existenz ringen müssen. Er fand schließlich, seit 1909, an seiner Gattin

Marie geb. Knabl eine musikbegabte Lebensgefährtin, die in liebevoller Kameradschaftlichkeit ihm den Kampf zu mildern, das Aushalten zu erleichtern wußte.

Mit seinem bekannten Bilde der Auferweckung des Lazarus (Abbildung in dieser Zeitschrift 1911, S. 227 und größer im Holzstich »Illustrierte Zeitung«, 1908, 26. März) errang er sich die künstlerische Selbständigkeit und zugleich den großen Preis der Akademie. Mit sicherem Geschmack stellte Immenkamp nicht den Augenblick des Wunders selbst dar, — sogar ein Rembrandt scheiterte an dieser Aufgabe —, sondern er läßt den bereits Wiedererweckten durch Christus den staunend Wartenden zuführen. Das Bild erscheint wie ein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Hätte es nur an ihm gelegen, so würde der Künstler ein eifriger und erfindungsreicher Maler großer Bildkompositionen geblieben sein. Staatsaufträge an ihn noch als Schüler für Altarbilder der Gefängniskirchen in Stadelheim und Eichstätt ermutigten ihn zunächst dazu. Indes der Lazarus blieb, trotz aller langdauernden Anerkennung bis heute unverkauft. Das wirkte begreiflicherweise hemmend und einschüchternd. Immenkamp war nicht in der Lage, so große Bilder, — der Lazarus ist mehrere Meter lang und hoch — auf Vorrat zu malen oder auch nur für ihr Entwerfen seine Zeit zu verbrauchen.

So wurde er zunächst zum Bildnismalen gedrängt. Seiner analysierenden Sachlichkeit bot es den interessantesten Stoff, seinem Farbensinn, seiner sicheren Stiftführung in Kohlezeichnung und Pastell — auch da die Herrenbildnisse besonders wohlgelungen — einen weiten Umfang der Betätigung und Ausbildung. Unter den alten Meistern regte ihn namentlich van Dyck an, unter den neueren F. A. von Kaulbach in seiner reifsten Zeit, ohne daß er sich hätte hindern lassen, als Porträtist seine in der Form schlicht sachliche, in der Farbe gedämpfte und kühle Eigenart immer charakteristischer zu entwickeln. Nur gelegentlich sehen wir ihn einmal auf einem Bildnis einen Schritt von diesem Wege abweichen zugunsten einer komplizierteren Farbigkeit und einer Verstärkung des Persönlichen durch sie und durch anderes Beiwerk, nicht stets zugunsten der erstrebten Wirkung. Zu seinen bekannten und besten Bildnissen gehören der Kardinal Fischer (Abbildung in dieser Zeitschrift, 1911, S. 19; daselbst auch eine Reihe anderer Bildnisse) für Essen, der Dichter Wilhelm Raabe für Braunschweig, Bismarck für Bochum, König Ludwig III. für Selb, Kardinal von Bettinger, Weihbischof von Neudecker und Domherr Dr. Hartl für Freising. Die Bildnisaufträge gingen besonders von Bayern, seiner künstlerischen zweiten Heimat, aus, von der Essener Industriegegend als seinem Geburtslande, und von Niedersachsen, wo ihm namentlich das braunschweigische Raabebildnis (Skizze dazu abgebildet in dieser Zeitschrift, 1911, S. 235), als auch vom Dichter selbst besonders geschätzt, einen ausgedehnten Wirkungskreis verschaffte.

WILHELM IMMENKAMP DER GELEHRTE

Zu nebenstehendem Artikel

Nebenher übte der Künstler weiter Auge und Hand durch Landschaftstudien in verschiedenen Gegenden Deutschlands und verarbeitete manches davon, wie etwa eine herbstliche Kastanienallee, ein schnittreifes Kornfeld, zu auch farbig ausgezeichneten Bildern, ohne doch den Anspruch eines berufsmäßigen Landschaftsmalers zu machen. Aber gerade das verschafft seinen Land-

WILHELM IMMENKAMP — HL. ABENDMAHL

Ölgemälde. — Zu nebenstehendem Artikel

W. IMMENKAMP BILDNIS

schaften eine eigene Frische und Unbefangenheit.

Nur im kleinen Format beschäftigte sich Immenkamp auch weiterhin mit mehrfigurigen Phantasieschöpfungen. Aber das Interesse daran verließ ihn nie und hielt seine Einbildungskraft rege auch für besondere und größte Aufträge. Wohl das formal wie seelisch gelungenste dieser Bilder ist die schon 1902 entworfene, 1907 erst vollendete Caritas. Eine Mutter, umgeben von ihren vier Kindern, das kleinste an der Brust, ruht auf einer Bank am Rande einer Fabrikstadt. Der Vater daneben bearbeitet das Feld. Spatzen erquicken sich an den Resten der Mittagssuppe. Das schöne, licht gehaltene Bild wurde 1909 im Universum farbig reproduziert, trotzdem in seiner Hauptausführung aber erst 1920 verkauft, der beste Beweis der großen Tugend Immenkamps, sich auf Reklame nicht zu verstehen.

Das Motiv der Caritas streift schon den religiösen Stoff einer heiligen Familie. Immenkamps seelisches Empfinden hielt ihn zurück, es dazu umzubilden, wie das etwa einem Fritz von Uhde natürlich gewesen wäre.

Denn die religiöse Malerei gelingt Immenkamp am besten in einer stilisierten Formensprache. Das ist kein Widerspruch zu seiner sonstigen Unbefangenheit gegenüber der Natur. Es ist eher ein Zeichen von seelischer Schüchternheit und Zurückhaltung. Die hohen Ideen der Kirche, die zarten religiösen Gefühle persönlicher Art halten ihn in einem gewissen Respektsabstande von solchem Stoff, er mag und kann ihn nur in einer gebundenen, von der Natur bis zu einem gewissen Grade losgelösten und stilisierten Kunstform darstellen. Aber auch da gibt es bemerkenswerte Ausnahmen. So die für Ingolstadt bestimmte Darstellung des seligen Peter Canisius, wie er den Kindern seinen kleineren Katechismus auslegt. Hier ist die Gruppe der aufmerkenden Kinder ganz in der herzlichen Frische profaner Stoffe wiedergegeben, in der Figur des lehrenden Jesuitenpaters ringt dagegen der feierlich stilisierende Zug mit dem einer ebenfalls naturalistischen Ausdrucksweise. Sehr ansprechend ist die stilistische Gebundenheit der 1920 für Stuttgart gemalten, in schattiger Landschaft ruhenden heiligen Familie. Zwei Engel unterhalten das Christkind mit Singen. Auch die Gebenedeite geht ganz in den Tönen auf, während der hl. Joseph mehr väterlich schützend des Kindes sich freut. Leuchtende und glühende Farben in reicher Modulation entsprechen dem milden Ernst der Szene (Abb. S. 229). Ähnlichen Charakters ist die Mutter Gottes im Walde, eine sinnige und selbständige Variation dieses unerschöpflichen Themas. Auf die beste Weise in der stilisierenden Ausdrucksweise aufgegangen ist die Darstellung des barmherzigen Samariters für die Landeskrüppelanstalt in München. Wir sehen da vom Waldrande eines felsigen Nebentales in eine fern verschwimmende Talebene, wohin sich der mitleidlose Pharisäer entfernt. Vorn kniet der Samariter mit dem fast nackt geplünderten Reisenden. Ein kühles Blau herrscht vor. Eine rötliche Decke auf dem Reitesel bringt jedoch einen warmen Kräfteausgleich, unterstützt von gelben Tönen namentlich im Vordergrunde, zu dem zerstreutes mattes Grün vermitttelt. Das Ganze atmet eine feierliche Stille, die Einkehr und Andacht des Beschauers weckt (Abb. im 13. Jahrg. S. 199).

Den denkbar umfangreichsten Auftrag erhielt Immenkamp im Jahre 1910/11 zur Ausschmückung der Mariä-Himmelfahrts-Kirche in seiner Vaterstadt Essen (Abb. im 9. Jg.). Er verbreitete erst recht eigentlich seinen Ruf auch

WILHELM IMMENKAMP — LANDSCHAFT

Zu nebenstehendem Artike

WILHELM IMMENKAMP — EIN REGENTAG IM GEBIRGE

W. IMMENKAMP BILDNIS

als eines religiösen Malers. Die Wände von Chor und Querhaus waren mit einem Zyklus von Bildern aus dem Leben und zur Verherrlichung der Himmelskönigin zu schmücken. Es war eine für den Künstler ganz neue Aufgabe, nicht nur in technischer, sondern auch in kompositioneller Beziehung. Denn hier konnte er weder Atelier noch Modell in größerem Umfange benutzen. Alles mußte nach kleinen Farbenskizzen nah und auf die Ferne wirkend, mehr dekorativ ausgeführt werden. Aber Immenkamps Kräfte wuchsen mit der Aufgabe. Klar und eindringlich, auf die notwendigsten Personen beschränkt, erzählen uns diese Wandflächen von der Würde und den Heilstatsachen des Marienlebens in einer für jedermann verständlichen und doch künstlerisch reifen Formensprache. Diese entfaltet sich besonders eindringlich in den großen Breitbildern der Gottesmutter als Königin der Heiligen und Trösterin der Menschen. Da ist das nie die übersichtliche Klarheit verlierende Kompositionstalent Immenkamps ebenso anzuerkennen, wie die hier glücklicher als im Canisius gelungene Verarbeitung schlichter Natureindrücke.

Ganz neuerdings steht dem Künstler eine ähnliche Aufgabe bevor für eine große Kirche in Bilbao. Es hat also seiner Essener Leistung ihre Rückwirkung nicht gefehlt. Sie ist ihm und seiner Kunst von Herzen zu wünschen. Indem wir dieses zu Immenkamps Jubiläumstage bekennen, tun wir das auch in der Hoffnung, daß der Künstler noch weiter an solchen Aufgaben wachsen und sich entfalten wird zum Ruhme einer solide gegründeten Klarheit und Verständlichkeit im Chaos gegenwärtiger Kunstexperimente über alles hochhaltenden Könnerschaft [1]).

K. Steinacker

DIE MÜNCHENER NEUE PINAKOTHEK

Mitte August konnte endlich die Neue Pinakothek wieder eröffnet werden, nachdem in jahrelanger Arbeit die Sichtung und Umgruppierung ihrer Bilderbestände durchgeführt worden war. Jedem Kenner des alten Zustandes war es klar, daß dieser sich gegenüber den Fortschritten der künstlerischen Erkenntnis wie der modernen Museumstechnik nicht länger halten ließ. Die Säle und Kabinette waren überfüllt, die Gemälde schlecht gehängt und ungünstig beleuchtet. Der Vorrat von Gemälden bildete eine Masse, in der Gutes und Unbedeutendes, Lebendiges und Überlebtes, planvoll und planlos Erworbenes vereinigt war, während andererseits sich das Fehlen vieles unbedingt Wichtigen fühlbar machte. Die Neuordnung hat sich dieser Übelstände und Ungleichheiten mit frischem Entschluß und sicherem Blick angenommen. Als erstes Ergebnis brachte sie die Eröffnung der Neuen Staatsgalerie am Königsplatze. Über diese ist hier schon berichtet worden; in fesselnd und einheitlich durchgeführter Reihe bietet sie einen Überblick über die Entwicklung der Malerei seit dem Ende der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts bis zum gegenwärtigen Zeitpunkte. Durch Ausscheidung dieses Abschnittes war es möglich, die Neue Pinakothek zu entlasten, für richtige Aufstellung ihrer Gemälde Raum zu schaffen. Sie beginnen zeitlich da, wo die Alte Pinakothek aufhört, also am Ende des 18. Jahrhunderts. Nicht zu streiten ist, daß bei jener Scheidung keine völlig scharfe Auswahl gewaltet hat, und daß die Grenzlinien etwas verwischt erscheinen.

Ferner, daß gleich der Neuen Staatsgalerie auch die Neue Pinakothek noch im jetzigen, veränderten Zustande so manches beherbergt, was nicht ersten Wertes ist. Man darf dies vom ästhetischen Standpunkt tadeln, kann es aber vom kunstgeschichtlichen gelten lassen, weil auf die Art die Nachwelt von unserer künstlerischen Kultur in ihrer Unausgeglichenheit und Unklarheit ein richtiges Bild erhält. Ist doch auch die Vorstellung unzutreffend, die wir von der Kunst alter Zeiten haben, weil im Laufe der Jahrhunderte von ihr nur das Allerbeste und Wertvollste übriggeblieben ist. Was trotzdem jene alte Kunst von unserer neuen unterscheidet, ist die auf fester Überlieferung begründete Ruhe ihrer Entwicklung. In den beiden neuen Galerien aber erweisen auch die ausgezeichnetsten Darbietungen das Fehlen jenes gedeihlichen Zustandes, zeigen das unsichere Tasten nach

[1]) Vgl. folgende 32 Abb. nach Werken Immenkamps in »D. chr. K.«: V. Jg. S. 369. — VII. Jg. S. 224—237. — IX. Jg. S. 334—340. — X. Jg. S. 32. — XII. Jg. S. 188. — XIII. Jg. S. 199. — XIV. Jg. S. 110. — XV. Jg. S. 102—105

Halt, das, je näher zu unseren Tagen, um so ruhelosere Suchen nach neuen Idealen. In der Neuen Staatsgalerie ist dieser kunstgeschichtlich kulturelle Gesichtspunkt klar herausgearbeitet worden; in der Neuen Pinakothek bleibt es der Erkenntnis des Beschauers überlassen, ihn sich aus der Vielfältigkeit der Erscheinungen selbst abzuleiten. Technische Gründe mögen maßgeblich dafür gewesen sein, daß man hier von jener wünschenswerten größeren Festigkeit und Folgerichtigkeit der Anordnung, somit auch von der in der Neuen Staatsgalerie so vorteilhaft wirkenden klaren Geschlossenheit der Gruppenbildung absehen mußte.

Immerhin konnten bei diesem Verzicht andere sehr wichtige Absichten erreicht werden. Vor allem wurden die Raum- und Lichtverhältnisse durchgreifend gebessert. Übermäßige Größe wurde eingeschränkt, die Decken wurden tiefer gelegt, die Belichtung anders und geschickter geführt als bisher. Die Wände erhielten vornehm farbige Tönungen und Bespannungen, die — wenigstens zumeist — die Wirkung der Kunstwerke förderte. Ganz wesentlich kamen diese Dinge den beiden Reihen der Seitenkabinette zustatten, die durch Verlegung der Türen, durch Abschrägung der Ecken, durch richtige Fensteranlage für ihren Beruf jetzt eigentlich erst neu geschaffen worden sind. Außerordentlich wichtig ist ihre Aufgabe. Sollen sie uns doch gerade die feinsten Eindrücke geben. Die großen Mittelsäle dienen mehr der Repräsentation. Alles zusammen schafft ein reiches, dabei voll harmonisches Bild, vor welchem man Mühe hat, sich das von der Neuen Pinakothek ehedem gebotene ins Gedächtnis zu rufen.

W. IMMENKAMP BILDNIS

In den Sälen der Mittelreihe ist dies noch am ehesten möglich. Da sieht man Kaulbachs »Eroberung von Jerusalem«, Pilotys riesenhaftes Thusneldabild, auch seinen »Seni an der Leiche Wallensteins«. Außerdem die Erzählungen des P. von Heß von den Einzügen des Königs Otto in Athen und in Nauplia. Daneben Bedeutenderes, wie Böcklins »Spiel der Wellen« und Defreggers »Schmied von Kochel«, das Jugendbild Ludwigs I. von Angelika Kauffmann, das schöne Bildnis der Königin Therese von Stieler. Am wertvollsten innerhalb dieser Zusammenstellung sind die prachtvollen Schlachtenbilder von W. v. Kobell. Mit edler Kraft spricht in diesem Saale der Geist jener schönen, nun verschollenen Zeit zu uns, in der Bayerns Kunst noch unverfälscht, seine Geschichte noch lebendig war, seine Treue zur Heimat und zum angestammten Fürstenhause noch leuchtend in Ehren stand! Eine Fülle ausgezeichneter Werke bringt ein anderer Hauptsaal. Darunter die große Theresienwiese von A. Lier, ein Bild, das uns den längst verlorengegangenen, malerischen Reiz der Bavaria in ihrer ursprünglichen Umgebung vor Augen führt. Von anderen Meisterwerken dieses Raumes seien A. v. Kellers »Dame in Weiß«, Courbets durchgehendes Pferd, auch ein Stück von Uhde deshalb erwähnt, weil man daraus ersieht, wie bunt und systemlos, nur nach dem Maßstabe des Einzelwertes die Zusammenstellung an diesem Platze gemacht worden ist. — Die Wanderung durch die Kabinette der rechten Seite führt zu kostbarsten Erzeugnissen der alten Münchener Landschaftsmalerei. Herausgegriffen seien des G. v. Dillis' herrliche Stimmung von Tegernsee, Quaglios ruhige Münchener Stadtansichten, C. D. Friedrichs wunderbare »Nebelstudie aus dem Riesengebirge«, Fabers »Ansicht von Dresden«, E. Schleichs Landschaft mit der absterbenden Eiche, Liers »Landschaft vom Starnberger See«. Von dem wenig bekannten Olivier sieht man zwei sehr feine Campagnastudien. Weiter findet man Landschaften des noch nicht genug gewürdigten Tirolers Jos. Ant. Koch, andere von Vogel, Gurlitt, Bürkel, Brandes u. s. f. Waldmüller ist durch ausgezeichnete Leistungen vertreten. Von Schwind sieht man außer einem Damenbildnis seine »Symphonie« und die Entwürfe zu Malereien im Wiener Opernhause, Neureuthers Legende vom Pfarrerstöchterlein von Taubenhain, von Steinle den tiefsinnigen Parsivalzyklus, von G. v. Max sein fein weißes Bild der Katharina Emmerich, von Feuerbach die »Medea«, auch ein (freilich weniger bedeutendes) Selbstbildnis, von W. Busch sehr tüchtige landschaftliche und porträtistische Studien. Dazu kommen Gemälde von W. v. Kaulbach (Bildnis Ludwigs I.), Lindenschmit (Landschaften), Defregger, Grützner, Matthias Schmid, Diez, Löfftz, Wenglein, Strützel, Stadler, Menzel und vielen andern. Mehrere Spitzwegs (»Besuch des Landesvater«, »Der Witwer«, »Der Bettelflötist«, »Der Briefbote«) gehören zu den Neuerwerbungen, mit deren Hilfe einige der am stärksten empfundenen Lücken der Sammlung ausgefüllt werden. Diese Neuerwerbungen, zu denen sich auch zahlreiche Leihgaben gesellen, stammen zum Teil aus der Residenz und anderen staatlichen Gebäuden, auch aus dem Kunstverein; ihre Zahl beläuft sich auf gegen 200. Als besonders hervorragende Stücke nenne ich die schon erwähnte Friedrichsche Nebellandschaft, das Watzmannbild von L. Richter, von Lenbach (der außerdem mit besten Werken auch aus seiner Frühzeit vertreten ist) das Bildnis einer russischen Fürstin, ein Selbstporträt von W. Busch, eine Siegesfeier von Gysis.

Der Saal mit den herrlichen griechischen Landschaften von Rottmann weist — mit Recht! — keine Veränderungen auf. Immer wieder fragt man sich beim Anblick dieser wunderbaren Leistungen der großen, stilisierenden Landschaftskunst, wie man glaubt es verantworten zu können, daß man tatenlos zusieht, wie in den Hofgartenarkaden die italienischen Fresken desselben Meisters jämmerlich zugrunde gehen. — Zu allen diesen Werken deutscher, vorzugsweise natürlich Münchener Künstler

des 19. Jahrhunderts gesellen sich solche aus dem Ende des 18. Sie bilden die äußerst lehrreiche, künstlerisch außerordentlich bedeutende Überleitung von den Grundsätzen der alten zu denen der neuen Malerei. Feinste Eindrücke vermitteln Edlinger, Graff, Tischbein, G.F. Meyer, Dietrich. Von ausländischen Meisterwerken verdienen Hervorhebung neben dem erwähnten Courbetschen solche von Lawrence, Reynolds, Meissonier. Große Werte stecken in der Sammlung moderner Franzosen. Bahnbrechende Meister gehören dazu, deren Bedeutung bestehen bleibt, wenngleich ihr Einfluß auf die deutsche Kunst nicht so groß war, wie man lange glaubte annehmen zu müssen. Von den wichtigsten der in der Neuen Pinakothek vertretenen Künstlern seien Corot, Daumier, Géricault, Delacroix genannt.

Gefühl und Verstand, seelische Empfindung und Wissenschaft finden in der Anordnung der Neuen Pinakothek gleichermaßen ihr Genüge. Im Verein mit der Neuen Staatsgalerie bietet sie einen vollständigen klaren Überblick über die Entwicklung der modernen deutschen, vorab, jedoch nicht mehr mit ehemaliger Einseitigkeit, der Münchener Malerei nebst lehrreichen Seitenblicken auf fremdländische Kunst. Sie tut es in Formen, die zu beobachten schon allein ein Genuß ist, und die wesentlich dazu beitragen, das Interesse an der Sammlung zu fördern und ihr — ein Optimist sagt: hoffentlich! — Einfluß auf die Malerei der Zukunft zu ermöglichen. Durch die Neuordnung ist ihre Bedeutung erst recht ans Licht gestellt, und den beiden Münchner Sammlungen moderner Malerei der von mancher Seite gern bestrittene Vorrang auf lange Zeit hinaus gesichert worden.

Doering

W. IMMENKAMP BILDNIS

JAKOB BRADL

Am 14. September wurde Professor Jakob Bradl plötzlich vom Tode ereilt.

Bradl war am 14. Dez. 1864 als Sohn eines angesehenen Bildhauers in München geboren. In seiner Vaterstadt genoß er seine künstlerische Ausbildung, dort wirkte er ununterbrochen bis zum Jahre 1914, in dem er die Stelle eines Direktors der Schnitzschule zu Oberammergau übernahm. Manche hätten ihn an einer geeigneteren Stelle gewünscht, wo er sein geniales Künstlertum frei von mechanischen Verwaltungsarbeiten hätte entfalten können. Wie kaum ein anderer hätte Bradl einer hochstrebenden jungen Künstlerschar Anregungen zu bieten gewußt. Denn erstaunlich war die Vielseitigkeit seiner Anlagen und die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen als Maler, Bildhauer, Graphiker und Kunstgewerbler, als Musiker und Freund der Schauspielkunst.

Eine Würdigung Bradls als Künstler kann hier unterbleiben, da wir anläßlich seines 50. Geburtstages im XI. Jahrgang einen reichillustrierten Aufsatz veröffentlichten, in dem ein treues Bild des Künstlers und seines Schaffens entworfen ist. Er führte manch bedeutendes Kunstwerk profanen Inhalts aus, doch seine ganze Liebe gehörte der christlichen Kunst. Als Verehrer der alten Meister verwandte Bradl an seinen Werken nicht selten die Formensprache früherer Glanzzeiten der Kunst oder ließ sie wenigstens anklingen. Eine solche Anlehnung oder Anpassung brachte öfters schon die gestellte Aufgabe mit sich. Nur solche Menschen, welche am Äußerlichen eines Kunstwerkes kleben bleiben, mochten ihn um dessentwillen verkleinern. Doch ihm selbst waren die sichtbaren Formen nichts anderes, als dem Schriftsteller und Dichter seine seit Jahrhunderten ererbte Muttersprache, nichts als ein bewährtes Mittel zum höheren Zwecke. Dieser Zweck bestand darin, sein starkes persönliches Empfinden, seine ausgeprägte Individualität, sein Glauben und Lieben offen zu bekennen und dem christlichen Volke im Geiste der Kirche verständlich mitzuteilen.

In diesem künstlerischen Streben und christlichen Wollen, die bei Bradl in Eins verschmolzen, schmückte er Kirchen und öffentliche Plätze mit ausgezeichneten religiösen Werken.

Der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst blieb Bradl treu zugetan. Er gab sich begeistert den für recht gehaltenen Zielen der Gesellschaft hin und seit 1911 wirkte er als Vorstandsmitglied. Zwei Jahre war er auch als Juror tätig. Ebenso hingebend arbeitete er jahrelang im Aufsichtsrat der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., wo er seine Erfahrungen segensreich verwertete. Desgleichen stellte er dem Albrecht-Dürer-Verein junger Akademiker seine Kraft gerne zur Verfügung.

So erwarb sich Bradl um die christliche Kunst und um die christlichen Künstler Deutschlands hohe Verdienste. Gott der Herr verleihe ihm die ewige Ruhe zum Lohn! Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, die Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., und der Albrecht-Dürer-Verein legten an seinem Grabe im Moosacher Friedhofe zu München als Zeichen der Hochschätzung und des Dankes Kränze nieder.

S. Staudhamer

ZUR ANSCHAFFUNG VON WEIHNACHTSKRIPPEN

In Aufsätzen, welche dem schönen Zweck der Wiedereinführung der Weihnachtskrippen dienen wollen, liest man vielfach die Aufmunterung, selbst Krippen herzustellen. Es ist anzunehmen, daß die Ratgeber nur nebensächliche Ausstattungsdinge im Auge haben, wenn sie den in Kunstdingen ungelernten Krippenfreunden solche Zumutungen vortragen; andernfalls müßten wir sagen: da wird Unmögliches verlangt.

Für die Kirchen wünschen wir nur Krippen, die aus der Hand wirklicher Künstler stammen. Künstler, denen die Kleinkunst und die Schlichtheit des Krippengedankens nicht liegt, geben sich von vorneherein nicht damit ab. Es gibt aber genug Künstler, die sich gerne der lieblichen Arbeit des Schnitzens von Krippenfiguren widmen, wenn, ja wenn sie hoffen können, nicht Zeit und Geld vergeblich einzusetzen. Künstler brauchen wir zur Hebung der Krippenkunst und der Krippensache; nur sie können erfüllen, was der kirchlich gesinnte Krippenfreund von einer Krippe im Gotteshause erwarten muß. In Kirchenkrippen müssen nicht allein die Figuren von Mensch und Tier, sondern auch die wesentlichen Nebendinge aus Künstlerhänden hervorgegangen sein. Je bedeutender die Künstler sind, die auf diesem verheißungsvollen Brachfelde arbeiten, desto besser.

Aber auch für die Krippe im Hause sollte man keine zu bescheidenen Forderungen stellen. Auch da sollten die Krippenfreunde in erster Linie künstlerische Figuren anraten,

womöglich geschnitzte. Das übrige: Stall, Landschaft, Gebäude, Geräte und sonstiges Allerlei mag die Geschicklichkeit des Besitzers oder eines Familienmitgliedes besorgen. Steckt man das Ziel der Krippenbewegung zu niedrig, so schreckt man die Künstler von der Beteiligung ab und ohne Künstler gibt es keine Kunst, auch keine »Volkskunst«.

Für die Krippenbesitzer bleibt genug zu tun, wenn sie alljährlich auf neue Ideen für die Anordnung und Gruppierung der Figuren und auf Abwechslung in dem Aufbau der Landschaft Bedacht nehmen. Auch dazu ist viel Geschmack, Fleiß und Liebe vonnöten. Darum kann man sehr wohl das dem Künstler überlassen, was nur der Berufskünstler versteht.

S. Staudhamer

AUSSTELLUNG 1919 IM MÜNCHENER GLASPALASTE

I.

Bei den Kämpfen zu Anfang des Mai hatte auch der Glaspalast arge Beschädigungen erlitten, ohne deren langwierige Beseitigung Ausstellungen in dem Gebäude nicht mehr stattfinden konnten. Dazu kamen die Schwierigkeiten der Zeit überhaupt, insbesondere jene für den Verkehr. Daß es trotzdem gelungen ist, die für 1919 geplante Ausstellung überhaupt ins Werk zu setzen, darf als eine erhebliche Leistung anerkannt werden, und man nimmt dafür in den Kauf, daß die Eröffnung nicht vor dem 1. August erfolgen konnte. Der äußere Umfang der Veranstaltung stand hinter jenem früherer Jahre nicht zurück. Malerei, Graphik, Plastik, Baukunst und Kunstgewerbe boten miteinander über 2800 Katalognummern, was einer Gesamtzahl von rund 3000 Werken entsprach. Die »neue Zeit« hatte auch im Glaspalast eine Änderung herbeigeführt, die früher undenkbar gewesen wäre. Während die eine Hälfte des Glaspalastes der Münchener Künstlergenossenschaft nebst den sich ihr anschließenden Vereinigungen (Luitpoldgruppe, Bund u. s. w.) verbleiben war, und die Secession den Mittelteil benutzte, hatte sich in der andern Hälfte die jurylose »Freie Kunstausstellung« angesiedelt. Man möchte von Herzen wünschen, daß diese Neuerung uns erspart geblieben wäre. Denn daß ein reichliches Drittel aller Räume durch Werke eingenommen wurde, deren Urheber sich keiner Jury unterwerfen, ist in hohem Grade schädlich. Mag immerhin einzelnes nicht Ungenügende, ja dies und jenes wirklich Gute sich darunter gefunden haben — wer etwas Tüchtiges zu bieten hat, braucht keine Beurteilung zu scheuen. Die Masse der Unfähigen aber, denen die neue Freiheit gelegen kommt, um mit ihren Erzeugnissen ungehindert an dieser Stelle einzuziehen, die zur Abklärung der Kunstanschauungen durch Auswahl und Darbietung nur des Besten und Bedeutendsten, also zur Lösung einer der wichtigsten Kulturaufgaben geschaffen ist, jene Unfähigen und Unbedenklichen durchkreuzen jene Absicht. Indem sie den Wertdurchschnitt der Münchener Kunst herunterziehen, beeinträchtigten sie den Ruf dieser Kunst, machen sie verdächtig, in Geist und Technik nicht mehr genügend auf sich zu halten, und richten damit unabsehbaren Schaden in ideeller wie in materieller Beziehung an. Wer der ersteren nicht achtet, dürfte wenigstens die letztere nicht aus den Augen setzen. Wir haben wahrlich genug eingebüßt, so schweren wirtschaftlichen Schaden gelitten, daß wir nicht auch noch die Weltstellung unserer Münchener Kunst leichtherzig aufs Spiel setzen können. Die hieraus erwachsenden Gefahren werden aber noch vergrößert, wenn nicht dafür Sorge getragen wird, daß der Masse des Mangelhaften, innerlich und äußerlich Dürftigen und Unbrauchbaren sich Wertvolles, Bedeutendes mit Übermacht entgegenstellt. Der offenkundige Notstand hätte alle positiven Kräfte anfeuern müssen, nicht sich vornehm zurückzuhalten, sondern frisch aufzutreten, um zu zeigen, daß die Münchener Kunst auch in jetzigen Zeiten nicht nachläßt, sondern rüstig aufwärts strebt. Es ist sehr zu bedauern, daß sich viele gerade der hervorragendsten Künstler dieser Notwendigkeit, ja dieses Pflichtgebotes nicht erinnert haben. Die jurierten Teile der Ausstellung boten gewiß viel des Guten, das soll nicht bestritten werden, aber der Eindruck des Ganzen war doch nur matt. Schon mit dem symbolisch wirkenden Fehlen von Königsbildern, dem ein Hauch von Opportunismus, nicht jedem angenehm, anzuspüren war, bezeugte die Ausstellung, daß München gesonnen zu sein scheint, auch das Königtum seiner Kunst abzuschaffen. Mögen ihre ungekrönten Könige, mögen jene, die etwas Großes zu geben und zu sagen berufen sind, jene Anzeichen beachten und ihre Macht befestigen, so lange es noch Zeit ist. Aber diese Macht ist vor allem eine geistige, der auch die glänzendste Technik nur zum Werkzeuge dienen kann. Die geistige Macht aber, die offenbar in Verfall geraten ist, und neu hergestellt werden muß, verlangt in Übereinstimmung mit den großen und schönen Leitgedanken der Gegenwart, nach der Stütze des

Volkstums. Versuche, diese Stütze zu finden, sieht man überall, nur bedarf das Streben nach ihr noch der Abklärung. Es mangelt noch viel zu sehr am rechten, festen Zusammenhange mit dem Volksgeiste, am innerlichen Verständnisse für sein Wesen und Fühlen, das sich nur der Unbefangenheit voll erschließt, der Reflexion sein Bestes versagt und äußerliche Nachahmerei ad absurdum führt.

Leistungen, in denen sich ein inneres Verhältnis zum Geiste des Volkstums offenbarte, fanden sich bei der weltlichen Kunst, wie bei der, die sich den Gegenständen und Zwecken der Religion widmet. Letztere Gruppe wird in einem zweiten Artikel betrachtet werden. Die Profankunst befolgt volkstümliche Auffassungen auf allen ihren Gebieten. Die Münchener Baukunst versteht es in hervorragendem Maße, von jenen geleitet, den rechten Weg zur Erreichung ihrer modernen praktischen Zwecke zu finden. Ein ansprechendes Beispiel dafür waren die von A. Herz in Zeichnungen und Modellen gezeigten Reihenhäuser aus einer Kleinhaussiedlung. Gerade daß die darin entwickelten Gedanken nicht neu sind, weil man Ähnliches in und bei München bereits in Menge sieht, beweist wie sicheren Boden jene Gedanken bereits gefaßt haben und verbürgt ihre weitere feste Entwicklung. Das gleiche gilt von F. X. Knöpfles Waldheim der Münchener Bäckerinnung in Lochham. Altmünchnerischer Geist waltet auch in Peter Danzers Plan zu einer Villa und in dem von O. O. Kurz geplanten Erweiterungsbau zu den Pinakotheken, von denen das letztere Projekt freilich gegenüber den bereits vorhandenen Bauten Ludwigs I. allzu sehr auf eigene Freiheit verzichtete.

Auch das Kunstgewerbe zeigte, bisweilen selbst in prunkvollen und kostbaren Erzeugnissen, den Einfluß volksmäßiger Ideen und Techniken. Nachweis im einzelnen läßt sich ohne Abbildungen schwer führen. Hübsch, aber mehr äußerlich war jene Art bei dem von Düll und Pezold gefertigten Ehrengeschenke der Stadt München an den Oberbürgermeister W. v. Borscht. Sehr fein und intim war ein von W. Pfeiffer zusammengestellter Gartenpavillon. Prächtige, dabei vornehm zurückhaltende Schmuckgegenstände boten u. a. K. Rothmüller, E Steinicken, A. von Mayrhofer, R. Schwarz, F. Schmid, kostbare Gläser die Firma F. Steigerwalds Neffe, Kunsttöpfereien in Renaissanceart K. Leipfinger, Perlen-Strickarbeiten M. Zwengauer, E. und S. Maull, Batiken u. a. A. Broel-Korsakoff, Kunststickereien L. Sündermann-Danzer. Überall vereinigte sich Reichtum der Erfindung mit innerlichem natürlichem Verständnisse für Material und Zweck und mit feiner hochentwickelter Technik.

Die Malerei ließ die frische Unbefangenheit volkstümlichen Kunstschaffens fast durchweg vermissen. Technische Geschicklichkeit oder absichtliche Fehlerhaftigkeit (freilich gab es unter den jurylosen Werken auch gar manches, an dessen Ungeschicklichkeiten keine tiefere Absicht zu spüren war), Naturalismus wie Stilismus lediglich Früchte mehr oder minder scharfer, kühler Verstandesmäßigkeit, die der freien, erquicklichen Entwicklung von Talent, Natur, Temperament hemmend im Wege steht und ihre Sprache dem Volke, wenn nicht, wie in sehr vielen Fällen unverständlich, so doch gleichgültig macht. Tüchtiges, Brauchbares, ja sogar sehr Ansehnliches, daran fehlte es nicht zwischen der Masse des mittleren Mittelgutes und dem übeln Haufen des Wertlosen. Aber wo war auch in dieser Ausstellung wieder das Werk, das Augen heller strahlen und Herzen höher schlagen ließ? Indes — man soll ja nach neuer Auffassung der Ästhetik solche Fragen überhaupt nicht stellen, wenn man sich nicht als altmodischen Phantasten verraten will.

Daß die Erzeugnisse des malerischen Naturalismus in vielen Fällen von starkem Naturgefühl getragen und mit scharfer Naturbeobachtung hergestellt waren, braucht bei der in unserer Zeit im allgemeinen kräftigen Ausbildung dieser Eigenschaften nicht besonders hervorgehoben zu werden. So lieferte Th. Baumgartner eine Anzahl lebensvoller und charakteristischer Menschenschilderungen in voller Farbe und mit frischem Vortrage. Großer Zug war den Arbeiterfiguren (Ölwischzeichnungen) von K. Hänsel und einem Gemälde gleichen Themas von O. Argyros eigen. An die Art des W. Diez erinnerte eine dunkeltönige »Flucht« von † O. Fedder. Zu den bedeutendsten Werken der Ausstellung gehörte eine in der Ruhe ihrer großen Auffassung fast monumental wirkende weibliche Halbfigur in altdeutschem Gewande von Becker-Gundahl. Der herben Bestimmtheit des ernsten, durch ein weißes Kopftuch kräftig hervorgehobenen Antlitzes stand die breitwürfige weiche Faltengebung der Gewandstücke und die flockige Technik des Hintergrundes interessant gegenüber. Durch meisterhafte Behandlung des aus einem Garten ins Zimmer flutenden Lichtes zeichnete sich »Herbstsonne« von C. H. Schrader-Velgen aus. Ein Glanzpunkt der Ausstellung war die 1908 gemachte Uhde'sche »Modellpause«, dieses Meisterwerk fein humorvoller Schilde-

rung und vornehmster Malkunst. Die drei letztgenannten Bilder mögen gleichzeitig als Beweise dafür dienen, daß die Darbietungen der Secession — freilich hauptsächlich in technischer Beziehung, nur vereinzelt auch inhaltlich — im allgemeinen den Vorrang vor denen der übrigen Gruppen behaupteten. Bei diesen letzteren überwog mehr der Gegenstand. Doch traten auch erfreuliche Leistungen zutage, bei denen Inneres und Äußeres sich zu guter Harmonie verbanden. Mehrfach war das beim Bildnisse der Fall. So bei der von L. v. Flesch-Brunningen gezeichneten Porträtstudie des apostolischen Nuntius Bischofs von Sardes, einem lebensechten Werke mit wirkungsvollem Zusammenklange von Dunkelgrau und Rot. G. Rienäckers Herrenbildnis zeigte maßvolle Ungezwungenheit. Weich, vornehm, tieftonig, mit liebevoller Sorgfalt gemalt war A. Staguras Bild seiner Tochter. Eine »Lesende Dame« von G. Parin zeigte des Künstlers kennzeichnende warme Goldfarbe. Dunkelgrün gegen Weiß stand ein charakteristisches Herrenbildnis von O. D. Franz. Die Secession brachte auf dem gleichen Gebiete eine Anzahl sehr wertvoller Leistungen. Von L. Samberger sah man mehrere Kohlezeichnungen, darunter ein Selbstbildnis, die tief charakterisierten Bildnisse des Don Rua und des P. Limbourg S. J., das helltönige, frohsinnige eines Herrn mit Filzhut. Dazu kamen drei in Öl gemalte Porträts: ein Damenbildnis in Schwarz und das Profilbrustbild des in tiefem Nachdenken vor sich hinblickenden Th. von Fischer in Schwarz gegen Grau — in beiden Bildern dazu ein belebender Streifen dunklen Rotes. Skizzenhafter wirkte das dunkle Bildnis J. A. Sailers. Ein Werk von hervorragendsten Eigenschaften war endlich ein Damenbildnis von F. Rhein, das durch die Feinheit seiner kühlen Farbengebung wie durch die Tiefe der Charakterwiedergabe gleichermaßen ansprach und zum Vorzüglichsten gehörte, was diesmal überhaupt geboten wurde. — Tüchtige, dekorativ wirksame Stilleben lieferten u. a. L. Adam Kurz, M. Kleinbardt, K. Meyer-Waldeck, A. Müller-Wischin (Rosa mystica), K. Thoma-Hoefele, P. W. Erhardt; ein großzügiges Blumenstück war von F. Baumhauer. Hier blieb auch die »Freie Ausstellung« nicht gänzlich zurück, die mit Arbeiten von F. Fleischmann, P. Stollreither, H. Ramge, M. Luber sogar sehr Anerkennenswertes bot. — An Farbe und Stimmung feine Innenraumstücke sah man u. a. von C. Wuttke (rot in rot), E. Liebermann, Ehrhardt (vornehme einfache Stimmung in Gelb und Weiß); die Secession lieferte vorzügliche Beiträge von J. Kühn jr. — Tierstudien gab es u. a. von J. A. Sailer, der im übrigen zu den wenigen gehörte, die noch Motive des Krieges behandelten; O. Dill bot eine Reihe kühn entworfener Zeichnungen voll Leben und Bewegung. Alles überragte die Secession mit ausgezeichneten Leistungen von Schramm-Zittau und H. v. Zügel, dessen Rinderherde »Auf der Landstraße« mit ihren Verkürzungen, Licht-, Schatten- und Farbenwirkungen größter Bewunderung wert war. — Aus der gewaltigen Menge der Landschaften kann hier nur einzelnes herausgegriffen werden, wovon das meiste nur den Anspruch hat, statt vieles Gleichwertigem genannt zu werden. So Arbeiten von F. Bayerlein, A. Wenk, J. Hermannsdorfer, G. Cairati, R. Köselitz, H. R. Reder, A. Schöner, F. Scherer. Tiefere Durchdringung des Naturmotives, stärkeres Temperament in seiner Umwandlung zum Werke der Kunst, freie Poesie offenbarte sich in Gemälden von A. Müller-Wischin (der stille Bergsee und anderes), A. Kühles (alte deutsche Städtchen und dgl.), H. Heider, A. Stagura, von der mit größter Sorgfalt arbeitenden S. Springer, in den Radierungen von A. Liebermann und C. Felber-Dachau, in den großen Maldichtungen von H. Urban, der Gruppe gewaltiger Landschaftsimpressionen von † F. Baer. Auf diese letzteren Werke näher einzugehen kann ich unterlassen, nachdem ich der Kunst des Meisters im Anschlusse an die seinem Gedächtnisse gewidmeten Ausstellungen eine gesonderte Betrachtung an dieser Stelle widmen werde. Der Eindruck der Baerschen Malereien im Gesamtbilde des Glaspalastes ließ die Einzelart und die Größe dieser Kunst mit Hilfe von selbst sich ergebender Vergleiche um so stärker fühlbar werden. Sogar Beispiele von Nachahmungen fehlten nicht und trugen in ihrer Epigonenhaftigkeit zur Vertiefung jenes Eindruckes besonders kräftig bei.

Baers Kunst gehört jenem Grenzbezirke an, wo Wirklichkeit mit Überwirklichkeit sich berührt, wo aus dem Naturmotive nicht mehr ein Nachbild, sondern ein Sinnbild entsteht, ohne daß der realen Form Zwang und Willkür angetan wird. Den letzteren Weg, auf dem die Modernsten die Ziele ihres transcendentalen Denkens und Schaffens erreichen zu können vermeinen, hat Baer nie eingeschlagen und sich damit die Sicherheit seiner gewaltigen Wirkungen gewahrt. Jener Weg bleibt der rechte, auch für andere, deren Streben ähnlich gerichtet ist. Wie geartet die Sprache ihrer Kunst ist, darauf kommt es nicht wesentlich an, wenn sie nur klar und die unverkünstelte Sprache des wahren, tiefen Gedankens

ist. Darin liegt das Geheimnis des bleibenden Eindruckes, den z. B. auch die romantischen Schöpfungen eines M. Schiestl, eines M. Beckert von Frank hinterlassen. Bei Sidonie Springer ist eine gewisse Kränklichkeit des Gefühles zu spüren und ein Suchen, es in ungewöhnlicher Weise zum Ausdrucke zu bringen. Jedenfalls gebe ich innerhalb ihrer Sondergruppe (außer Baer war nur sie diesmal mit einer solchen vertreten) den Landschaften den Vorzug vor ihren poetisierenden Szenen, die etwas Gesuchtes und Gequältes haben. Die Zeichnung ist übrigens durchweg sauber und gewissenhaft, die Farbe besitzt Reize der Vornehmheit. — An innerer Unklarheit steht diese realistische Romantik nicht zurück hinter jener vieler moderner Stilisten und täte darum besser, sich auch der Mittel der letzteren zu bedienen, um Widerspruch zwischen Form und Inhalt zu vermeiden. An Werken dieser künstlerischen Philosophaster war auch diesmal kein Mangel, wohl aber zumeist an innerer und äußerer Selbständigkeit ihrer Leistungen. Den Phantasien von C. Schwalbach kann man diesen Vorwurf nicht machen. Er hat sich seinen eigenen Stil gebildet, der freilich nicht viel mehr ist als eine Abart des verbreiteten, in fehlerhafter Zeichnung sich gefallenden Expressionismus, aber doch immerhin erkennen läßt, daß etwas Großes wenigstens gewollt wird. Von der Schar derjenigen, die ohne dieses Kennzeichen fehlerhaft zeichnen und malen, sei geschwiegen. Zu allen diesen gesellte sich die Gruppe der Nachfolger Hodlers, denen man in allen Teilen der Ausstellung begegnete. Auch die monumentale Art des (leider fehlenden) Egger-Lienz hat Nachahmung gefunden. Alle diese anspruchsvoll Auftretenden bemühten sich mit recht verschiedenen Kräften um die Darstellung des Menschlich-Allgemeinen, vom Zufall Abgelösten, ohne Verständnis oder Interesse dafür, daß sie bei dieser Art, zum Großen zu streben, der Wirklichkeit ebenso fremd werden wie dem gemeinen Menschenverstande. Ihr unfreies Nachfolgertum überhebt mich der Notwendigkeit, einzelne Namen zu nennen. So verlassen wir die profane Malerei, die zwar einzelnes, weniges Großes bot, uns aber ein wirkliches Monumentalwerk schuldig blieb. Leider wurde dieser Mangel auch durch die kirchliche Malerei nicht ausgeglichen.

Die Plastik bemühte sich, Ersatz zu bieten. Zwar auch hauptsächlich auf religiösem Gebiete. Doch waren H. Waderes schöne Schmuckfiguren »Licht« und »Kraft« Werke von jener echten Monumentalität, die einen Gedanken unserer Zeit in das Gewand ruhiger, formenreicher Abklärung kleidet. Ähnliche Eigenschaften besaßen auch A. Daumillers Kriegerfiguren. Herbe Größe der Stilisierung zeigte die trotz Bekleidung als Aktfigur wirkende »Säerin« (sonderbarerweise als Brunnenmodell) von dem Secessionsmitgliede J. Zeitler. Andere suchten mittelst der Nachahmung Rodins bedeutende Eindrücke zu schaffen. Tüchtig waren zahlreiche Leistungen der Bildnisplastik, die es wenigstens zum Teil verstand, Naturalismus mit großzügiger Stilisierung zu vereinigen. So Arbeiten von R. von Miller, K. Kuolt, J. Seiler, H. Schwegerle, U. Janssen (dessen in Wachs modellierter Kopf des Komponisten Temesvary eins der vorzüglichsten Werke der Ausstellung war). Im übrigen überwog die Kleinplastik, die besonders auf dem Gebiete der Medaillen und Plaketten Wertvolles brachte. Herausgegriffen seien Stücke von B. Rungas, K. Götz (Satiren auf den Frieden), P. P. Pfeiffer, L. Eckart.

Doering

FREIE SECESSION BERLIN SOMMER 1919

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Die Sommerausstellung dieser radikaleren von den beiden Secessionen in Berlin spannt sich sehr weit, von Älterem bis zu gar sehr Jungem hinüber. Expressionistisches herrscht vor, mit anderen Worten also eine Abstraktheit von Zeichen, die für Bezeichnetes eintreten sollen. Manches steht bereits der allerradikalsten Gruppe, dem »Sturm«, nahe; manches aber macht fast den Eindruck, als würde es erträglicher sein, wenn es noch folgerichtiger im Radikalen weiterschritte.

Indessen bietet uns von solchem schon etwas gar viel die Erinnerung an den vor kurzem verstorbenen Th. Brockhusen. Unter den zahlreichen Gemälden dieser kleinen Nachlaßausstellung zeigt eine »Kreuzigung« nichts wesentlich anderes als ein Geflecht von stäbchenartigen Figuren; also wieder ein Fall, in welchem ein bloßes Formproblem vom Dargestellten selbst ablenkt. Weniger tritt dies hervor bei einer »Flucht nach Ägypten«. Noch weniger bei einem (anscheinend als Entwurf bezeichneten) »Heiligen Abendmahl«, wohl dem Besten aus dieser Gruppe. Inmitten einer reichlichen Sonnenstrahlung sehen wir Christus und die Seinigen mit bewegtem und scharfem Gesichtsausdruck. — Das Überpastose, das uns an diesem Maler schon immer aufgefallen war, drängt uns hier erst recht zu der Frage, wie lang sich denn eine solche Malerei halten werde, und ob denn nicht das viele da aufgetragene Öl das Vergilben begünstigen müsse.

Gleichsam mit dicken Strähnen gemalt sind auch zwei kleinere Gemälde von hart expressionistischer Art: eine Madonna in einer Landschaft und eine Anbetung des Kindes durch Maria; beide von V. Friedmann. Geradezu in einer archaisch subtilen Weise gemalt ist dagegen eine kleine »Flucht nach Ägypten« von E. Richter.

Unter den Gemälden weltlicher Stoffe verdienen wohl erstmal kleine phantastische Genregemälde von A. Partikel eine Hervorhebung: »Der Hirte« und anderes. In ältere Vornehmheiten zurück führen uns Blumenstücke von G. Mosson und ein besonders feines von Th. Hagen. — Jüngere Künstler interessieren besonders

durch lebhafte Bewegtheiten. So E. M. Weiß (von dem auch Beiträge zur Graphik kurz anerkennend erwähnt seien) durch stürmende Rosse. Eigenartige Darstellungen springender Tiere bringt Schmidt-Rottluff. Aber welche Forcierung der Gesichter und der Farben mutet uns im übrigen dieser Künstler zu! —

Porträtgemälde sind mehrfach und meist in erträglicher Weise vorhanden. Uns genügt eine Aufzählung von W. Bondy, Dora Hitz, M. Liebermann, E. Munch, H. Purrmann. — Die Landschaften spielen wenigstens für unsere Beurteilung diesmal nur eine geringe Rolle; am sinnigsten erscheinen uns die von A. Degner.

Eine eigene Abteilung (mit besonderem Verzeichnis und Katalog) ist neueren Künstlern aus Dresden eingeräumt, benannt: »Gruppe 1919«. Hier bekommt man wohl die allerneuesten Eindrücke. Insbesondere geht da der Expressionismus bereits in etwas über, das sich als »Phantastismus« oder dgl. bezeichnen läßt. Anläufe dazu gibt es freilich schon von früher. Ebenso Anläufe zu einer noch besonderen Art dieser Richtung: zu einem Ersatz des »Kubismus« durch etwas wie einen »Sphärismus«, bei welchem Kreise oder Kreisabschnitte die grundlegende Form ergeben, und zwar hauptsächlich für die darzustellenden Gesichter oder Bruchstücke von Gesichtern. Meistens enthalten diese Formen eine besondere Durchleuchtung, Sonnenstrahlung oder dgl. Es bedurfte nicht erst einer Enthüllung dieser neuen Kunstform durch den Futuristen Marinette und seines Hinweises auf ihre Vertreter Berthe de Nyse und Boleslav Biegos (wie »Die Werkstatt der Kunst« vom 2. Juni 1919, S. 231 mitteilt); derlei hatte mindestens schon die Berliner »Freie Secession« gebracht.

Unter den einzelnen Dresdener Künstlern dieser Richtung tritt besonders (falls wir des Namens sicher sind) O. Dix hervor. Gesichter, Blumen, Früchte u. dgl. vereinigen sich bei ihm zu farbenreichen Phantasien: »Leda« u. dgl. m. Das Ganze leidlich mild in den Farben. Ähnlich O. Schubert: »Ein Lied« u. a. Forcierter in den Farben und den stark geometrisierenden Formen sind andere. Vor allem W. Heckrodt, beispielsweise in einem Aquarell »Orgie des Wahnsinns« und in einem Gemälde, das mit einer anderen Bezeichnung als »Maienkönigin« erträglicher sein würde. Sonstiges solcher Art bringen F. Müller und der in diesen Zusammenhängen bereits bekanntere L. Segall.

In der Dresdener Gruppe ist die Plastik nur durch eine Künstlerin vertreten, Gela Forster; aber wie! Von einem »Erwachen« und einer »Empfängnis« nicht erst zu sprechen: das als »Der Mann« bezeichnete Werk stellt den Kopf und das Gesicht lediglich durch eine Kugel dar, in die vorn ein Loch eingegraben ist, so daß nur ja von dem rein Animalischen nichts abgebrochen wird!

Außerhalb der Dresdener Gruppe findet sich manche ruhigere Bildhauerei, einschließlich anziehender Porträts; beispielsweise eine Büste R. Eucken von R. Engelmann. Sehr günstig fällt Kleinplastik von R. Sintenis auf. — Dem verstorbenen Bildhauer Lehmbruck ist eine mehrfache Gedächtnisausstellung gewidmet; der Künstler erscheint hier in seinem Können reicher, als es bei vereinzelten Langh lsigkeiten u. dgl. in früheren Ausstellungen der Fall sein konnte.

Zur Graphik hat Lehmbruck mehrfache Radierungen beigetragen. Hier gibt es wieder das uns zugleich in der Akademieausstellung begegnende Kunstblatt, das der Künstler dort als »Mutter und Kind« bezeichnet hatte; seine Unterschrift des Blattes ergibt hier ein »Madonna kniend« — charakteristisch für die Gleichgültigkeit solcher Künstler gegen das, dem sie ihren Ausdruck geben wollen! Ausdruckskräftig ist jedenfalls eine »Kreuzigung«. Daneben erscheinen noch andere Radierungen wie z. B. ein »Johannes« (Täufer) und eine »Verzweifelnde Mutter«.

Radierungen religiösen Inhaltes bringt auch St. Heuser Ein »Petrus und die Magd«, unten die Verleugnung und oben eine Gruppe, die Christus vorwärtstreibt, darstellend; das kleine Blatt erinnert in ehrenvoller Weise an Kupferstiche der Renaissancezeit. Auch eine »Kreuzabnahme« von demselben sei erwähnt.

Radierungen weltlichen Inhaltes kommen noch von dem schon erwähnten Partikel; mit leidlichen Porträts von Purrmann; mit eigenartig ausdrucksvollen langen Gestalten von F. Meseck: »Apokalypse«, »Das große Leid«, »Neue Hoffnungen« u. a.

Im Holzschnitt scheint jetzt die Zeichnung in Weiß auf schwarzem Grund allgemein üblich geworden zu sein, jedoch so, daß sich dahinein auch das umgekehrte Verfahren einfügt. In dieser Weise bekommen wir wohl das Beste von dem uns aus der »Freien« schon seit längerem bekannten K. Tuch, diesmal jedoch eingängiger. Er bringt Radierungen biblischer Stoffe; in besonders gut phantastischer Weise eine »Ruhe auf der Flucht«; daneben heilige drei Könige und eine »Anbetung« (d. h. eine des Kindes durch die Madonna und durch drei sonstige Figuren). Ähnliches kam von dem schon erwähnten Rottluff. Es handelt sich um ein Mappenwerk; darin ein Blatt »Ist euch nicht Kristus erschienen« u. dgl., anscheinend auch ein Gang nach Emmaus. Expressionistisch verzerrte Bibelszenen bringt Orlowski. — Von dem Kubisten L. Feininger (der soeben an die zu einem »Staatlichen Bauhaus« umzugestaltende Weimarer Kunstakademie berufen worden ist) gibt es Holzschnitte geometrisierter Stadtbilder. Andere Holzschnitte zeigt K. F. Zähringer. Bauernleben wird in handkolorierten Linoleumschnitten dargestellt von A. Heitmüller.

Die Dresdener Gruppe enthält gleichfalls zahlreiche Holzschnitte der angedeuteten Art; voran steht hier O. Lange, u. a. durch die Darstellung einer zwischen Götzen- und Fratzenbilder gestellten Madonna sowie durch eine so recht expressionistische Geometrie »Das goldene Kalb«; daneben ein Aquarell »Affensehnsucht«. Eine Holzschnittreihe »Der begeisterte Weg« kommt von C. v. Mitschke-Collande. Neben Porträts erscheinen ein »Kinderbegräbnis« und »Die blinde Mutter« von P. A. Böckstiegel. Anderes dieser Art auch von dem schon erwähnten Schubert.

In der Technik der Lithographie fällt uns günstig eine Art Christus als Weltenrichter auf; unter einem Wagen, auf dem der Heiland in einer Gloriole und von Engeln flankiert steht, sehen wir Maria, die Apostel usw. — Weltlichen Inhaltes: eine Serie »Das Hüttenwerk« von W. Röhricht. — Wieder eine biblische Reihe von Lithographien bringt O. Kokoschka. Aber sollte dieser vielberufene Künstler neben seinen jetzigen Kollegen nicht etwa schon den Eindruck eines Reaktionärs machen?

Eine besondere Handzeichnung fiel uns auf: eine Szene aus »Die Büchse der Pandora« von Siern, mit jener geistvollen Gruseligkeit, wie sie neuerdings von der Zeitschrift »Der Orchideengarten« gepflegt wird.

BRIEFMARKEN-WETTBEWERB

Zur Erlangung von Entwürfen für neue bayerische Briefmarken gibt das bayerische Staatsministerium für Verkehrsangelegenheiten nachstehendes von den Vertretern der gesamten Münchner Künstlerschaft vereinbartes Preisausschreiben bekannt.

An dem Wettbewerb können sich alle bayerischen und in Bayern ansässigen deutschen Künstler beteiligen.

Die Briefmarken erscheinen in den Größen: 21×17 mm (Größe des reinen Markenbildes ohne Rand) für die Pfennigwerte, 24×19 mm für die Werte 1, 2 und 3 M., 35×29 mm für 5, 10 und 20 M.

Die Wettbewerbteilnehmer sind nicht gehalten, alle drei Größen zu bearbeiten. Die Wahl zwischen Hoch-

format und Querformat ist ihnen freigestellt. Die Farbe der Marken kann von den Künstlern beliebig gewählt werden, nur für die Werte von 5 Pf., 10 Pf. und 20 Pf. sind Farbtöne in grün, rot und dunkelblau vorgeschrieben. Die Einsendung in Schwarzweiß-Zeichnung genügt, sie kann entweder in natürlicher Größe, oder zum Zwecke photomechanischer Verkleinerung, vergrößert ausgeführt werden. In letzterem Falle empfiehlt es sich eine photomechanische Verkleinerung miteinzusenden. Die Ausführung soll in Buchdruck von Zinkklischee erfolgen, für die höheren Werte ist auch Mezzo-Tinto-Tiefdruck zulässig. Bei den Entwürfen ist auch darauf Rücksicht zu nehmen, daß Fälschungen möglichst vorgebeugt wird.

Der Text der Marke stellt die Wahl frei zwischen den Worten »Bayern« und »Freistaat Bayern«. Die Bezeichnung Mark, Pfennig auszuschreiben oder M., Pf. abzukürzen, steht im Belieben des Künstlers, die Bezeichnung Pfennig kann auch ganz wegfallen. Beim mittleren Größensatz können die Markbeträge auch in Pfennigen (»200« oder »200 Pf.«) angegeben werden. Es sei ausdrücklich betont, daß nicht die Serien, sondern die einzelnen Markenbilder preisgekrönt bezw. angekauft werden. Es können also auf einen Einsender, der innerhalb einer Serie verschiedene Markenbilder bringt, mehrere Preise fallen.

Die pedantische Unterscheidung zwischen dem ersten, zweiten und dritten Preis entfällt bei diesem Wettbewerb. Es werden 5 erste Preise zu je 1000 M. verteilt, sowie 50 Trostpreise zu je 100 M. Die Postverwaltung hat das Recht, von den prämiierten Entwürfen Abbildungen für Museums- und Ausstellungszwecke zu fertigen. Die Künstler, deren Entwürfe zur Ausführung gelangen, haben neben dem Preis Anspruch auf ein frei zu vereinbarendes Ausführungshonorar.

Die Einlieferung der Arbeiten hat in üblicher Weise unter Kennwort und unter Beigabe der genauen Rückadresse bis spätestens zum 31. Oktober 1919 beim Bayerischen Verkehrsministerium zu erfolgen. Die eingelaufenen Entwürfe sollen wenn möglich öffentlich ausgestellt werden; es sollen deshalb unnötige Kartongrößen vermieden werden. Wer an dieser Ausstellung nicht teilzunehmen wünscht, soll dies schriftlich vermerken.

Die Wahl des Gegenstandes des Markenbildes, des Motivs, ist völlig freigestellt. Es kommt also sowohl die stempelartige auf Ziffer, Schrift, Lineamente beschränkte, wie die gegenständlich reichere und auch die heraldische Marke in Betracht. Bei volkstümlicher Gestaltung der Marke wäre zu beachten, daß volkstümlich nicht das seicht Komische, platt Genrehafte, grob Auffällige, nicht das Billige, Untergeordnete, dem vulgären Geschmack Angepaßte ist. Es gilt vielmehr das geistig Höchstwertige in einer Form darzubieten, die geeignet ist, beste Kunst auch beim Mann aus dem Volk verstanden und beliebt zu machen.

Als Preisrichter werden tätig sein: Prof. Fritz Erler, Hermann Esswein, Staatsminister v. Frauendorfer, Prof. Frh. v. Habermann, Prof. Dr. Gg. Habich, Th. Th. Heine, Prof. Richard Riemerschmid, Prof. Karl Sattler, Prof. P. L. Troost, Prof. J. Wackerle. Beratend: Fritz Müller in Fa. Johann Hamböck, München.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Ergebnis des Wettbewerbs zur Erlangung von Entwürfen für ein Kriegerdenkmal in Zusmarshausen bei Augsburg. Der Wettbewerb war auf die Mitglieder der schwäbischen Kreisgesellschaft und die in Augsburg und Umgebung wohnenden Architekten und Bildhauer beschränkt. Eingelaufen waren 22 Entwürfe. I. Preis 300 M. Architekt Mich. Kurz, Augsburg-Göggingen, II. Preis 200 M. Regierungsbaumeister Friedel, III. Preis 100 M. Dipl.-Ing. Architekt Alb. Kirchmayr. Lobende Erwähnungen: 1. Architekt Sturzenegger und Regierungsbaumeister Horle, 2. Architekt Stumpf, 3. Regierungsbaumeister Horle und Architekt Sturzenegger, sämtliche in Augsburg. Der mit dem 1. Preis ausgezeichnete Entwurf wird ausgeführt. Die Entwürfe wurden in Augsburg und in Zusmarshausen ausgestellt.

Die schwäbische Kreisgesellschaft des Bayer. Architekten- und Ingenieur-Vereins hat unter ihren Mitgliedern einen Wettbewerb für die Erlangung von Entwürfen zum Neubau eines Bankgebäudes für die Mitteldeutsche Kreditbank Augsburg, ausgeschrieben. Das Preisgericht bestand aus den Herren Bankdirektor Dr. Selz, München, Bankdirektor Gustav Klopfer, Augsburg, Architekt Hans Hahn, Berlin, Oberbaurat Otto Holzer Augsburg, Baurat Gottfried Kurz, München, Architekt Hans Schnell, Augsburg, Architekt Seb. Buchegger, Augsburg. Eingereicht wurden 20 Entwürfe. Von diesen 20 Entwürfen wurden 10 Entwürfe mit je 400 M. angekauft und hiervon außerdem 3 Entwürfe prämiiert. Den 1. Preis mit M. 1000.— erhielt Architekt Heinr. Sturzenegger, Augsburg, Mitarbeiter Reg.-Baum. Ant. Horle, Augsburg, den 2. Preis von M. 600.— erhielt Arch. Heinz Wolf, B. D. A., Augsburg, den 3. Preis von M. 400.— erhielt Dipl.-Ing. und Arch. Julius Schweighart, Augsburg. Lobende Erwähnung erhielt das Projekt des Architekten Leopold Kalbitz, Augsburg und das Projekt des Architekten Rob. Vorhölzer, Eisenbahnassessor, Augsburg. Angekauft wurde der Entwurf des Architekten Michael Kurz, Augsburg, Mitarbeiter: Dipl.-Ing. Dr. Weidenbacher, Architekt, Augsburg; der Architekten Krauß & Dürr, Augsburg; des Dipl.-Ing. und Architekten Karl Keller, Augsburg, Mitarbeiter: Dipl.-Ing. und Architekt Heinrich Keller, Augsburg; des Dipl.-Ing. und Architekten Ludwig Hecker, Augsburg, und des Regierungsbaumeisters Anton Hörle, Augsburg, Mitarbeiter Architekt Heinrich Sturzenegger, Augsburg.

Wiener Totenschau. Eine reiche Ernte hielt der Tod in den jüngst verflossenen Monaten unter den bildenden Künstlern Wiens. Maler Heinrich Lefler, dieser hochbegabte, vielseitige und schaffensfrohe Künstler, starb am 14. März nach kurzer Krankheit, im folgte am 20. gleichen Monats Alwin Ritter von Stein, 1848 als Sohn des bekannten Nationalökonomen Lorenz von Stein in Kiel geboren; er besuchte die Akademie in Wien und die Meisterschule in Antwerpen und arbeitete in Belgien, Weimar und Rom. Einige seiner prächtigen Schöpfungen erfreuten noch vor kurzem die Besucher der Ausstellung der Pensionsgesellschaft bildender Künstler. Im April starb Maler Georg Holub, ein hervorragender Gebirgslandschaftsmaler. Im Juni war der Verlust Meister Karl Kundmanns, des berühmten Bildhauers, zu beklagen, in dessen Schule sich eine ganze Reihe bekannter Plastiker herangebildet hatte. Kundmann war eine unserer kräftigsten Individualitäten, sein Tod ist für die Wiener Kunst überaus schmerzlich. Des ferneren starb der bedeutende Kleinplastiker, Bildhauer Karl Hackstock, dessen Tanagrafiguren in alle Welt gingen; der Künstler war auch lange Jahre Vorstand des alten Albrecht-Dürer-Vereins. R.

Wiener Gedenktage. Maler Hans Zatzka, einer der bekanntesten Vertreter in der religiösen Kunst in Wien, s. Z. Schüler der Akademie der bildenden Künste unter Griepenkerl und Karl von Blaas, feierte jüngst seinen 60. Geburtstag. Von ihm rühren zahlreiche Altar- und Kirchenbilder her, unter

anderen die in der Kirche auf dem Zentralfriedhote, im Jubiläumsspital in Lainz, in der Breitenseerkirche, in den Siebererschen Stiftungshäusern usw., die sämtliche für sein ehrliches und großes Können beredtes Zeugnis ablegen. R.

Der Freskenfund in der alten Wiener Hofburg. Die angeblich in jüngster Zeit in dem von weiland Kaiser Franz Joseph bewohnten Trakt der alten Hofburg entdeckten drei großen Fresken waren keine eigentliche Entdeckung, sie waren nur in Vergessenheit geraten. Es handelt sich um die Gemälde Peter Kraffts, der hochbetagt 1856 in Wien starb. Die außerordentlich schönen Bilder waren etwas pietätlos durch Gobelins verdeckt und als diese letzteren zu Säuberungszwecken heruntergenommen wurden, kam Peter Krafft wieder zu den ihm gebührenden Ehren. Die Bilder Kraffts sind keine Fresken, sondern enkaustisch mit Paraffinfarben auf Gips gemalt, wodurch die Flächen einen ungemein weichen und warmen Ton erhalten. Das eine der Bilder stellt die Rückkehr Kaiser Franz' aus Preßburg dar, die beiden anderen Gemälde haben den Einzug der Verbündeten in Paris im Jahre 1814 und die erste Ausfahrt des Kaisers Franz nach schwerer Krankheit (1826) zum Gegenstand. Jetzt werden die für ihre Zeit sehr charakteristischen Meisterwerke Peter Kraffts hoffentlich ihre alten Plätze für immer behalten. R.

Ein Künstler-Lexikon, das die Adressen und Biographien aller jener Maler und Malerinnen, Gebrauchsgraphiker und Zeichner, die sich auf dem Gebiete der Reklame betätigen, enthält, wird demnächst als der 2. Band von »Kaindls Reklame-Bücherei« erscheinen. Die in Betracht kommenden Künstler und Künstlerinnen werden ersucht, ihre Adressen zwecks kostenloser Aufnahme in das Werk dem Herausgeber Herrn J. J. Kaindl, Wien XIII/7, Hietzinger Hauptstraße 113, ehebaldigst bekanntzugeben.

Ein Kunstbeirat im deutsch-österreichischen Unterrichtsamt. Zur fachlichen Beratung des Unterrichtsamtes in Fragen der staatlichen Kunstverwaltung auf dem Gebiete der bildenden Künste soll ein aus Sachverständigen zusammengesetzter Beirat zusammentreten. Bei der Auswahl der Sachverständigen wird auf eine möglichst vollständige Vertretung der gesamten Künstlerschaft Deutschösterreichs Bedacht genommen werden.

BÜCHERSCHAU

Die alte Stiftskirche und die ehemaligen Klostergebäude in St. Gallen. Ein Rekonstruktionsversuch von Dr. August Hardegger, Architekt. Mit 2 Abbildungen im Text, 8 Tafeln in Lichtdruck und 20 Tafeln in Photolithographie. Zürich 1917.

Es erscheint beinahe als gewagtes Unternehmen, die Schicksale eines Kultbaues durch ein Jahrtausend verfolgen zu wollen. Es ist dies nur dort möglich, wo die Quellen nie gänzlich versiegen, nur jenem Forscher, der sich mit dem Stoffe durch Jahrzehnte vertraut gemacht hat, nur dem Techniker, dessen Hand die dürftigsten Notizen sofort bildlich zu umkleiden versteht.

Von einer Anzahl von Plänen des Stiftsarchives, den Restaurationsprojekten des 18. Jahrhunderts ging der Autor aus, sonderte dieselben und konnte zur Rekonstruktion des Baues ca. 1740 schreiten. Dessen Genesis führt zurück zur Stiftskirche, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts umgebaut wurde. Die Epoche unmittelbar vor der Reformation findet ihre wehmutsvoll berührende Illustration. Die Periode 830—1483 ist am kürzesten behandelt, da die historischen Nachrichten nur spärlich fließen und bereits Bekanntes über den alten Klosterplan nicht wiederholt werden sollte. Nicht ohne Mühe folgt der Leser dem Autor, denn er ist gezwungen mit ihm rückwärts zu schreiten. Im Rückblicke auf den 1. Teil, in der Feststellung der Resultate wird wieder der chronologische Weg eingeschlagen.

Interessanter als die Verfolgung der Stiftskirche ist für viele Leser die Behandlung der Klostergebäude, da damit wirklich Neuland betreten wird. Hier beginnt Hardegger mit dem 16. Jahrhundert, indem er weniger als Archäologe, vielmehr als Kunsthistoriker jene Teile der Profanbauten, wie das Karlstor eingehender verfolgt, die heute noch vorhanden sind.

Dankbar beobachtet man, daß Hardegger eine ganze Reihe von Notizen nicht übergeht, die sich weniger auf die baulichen Anlagen, vielmehr auf kunstgewerbliche Bereicherungen beziehen. Die in Aussicht gestellte Arbeit über St. Gallens »Heiltümer« wird leider zeigen, wie wenig Originale über das 18. Jahrhundert hinausgehen.

Lobende Erwähnung verdienen die 28 beigegebenen Tafeln, besonders jene reproduzierten Handzeichnungen, die Hardegger selber entworfen. Für den Laien wie für den Fachmann illustrieren sie das geschriebene Wort in vorzüglicher Weise. Eine Neuauflage der Schrift wird sicher die Tafeln enger mit dem Texte verbinden, wodurch sie an Wert doppelt gewinnen. Mit welchem Bienenfleiß der Autor gearbeitet, zeigt ein Blick in das Verzeichnis der benützten Literatur, besonders der ungedruckten Quellen. Dr. Adolf Fäh

Das neue niederrheinische Dorf auf der Deutschen Werkbundausstellung in Köln 1914. Gr. 4°, 136 S., 144 Abb. Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin. M. 15.—, für Mitglieder der rhein. Bauberatungsstelle M. 7.50.

Von der Leitung der so jäh durch den Ausbruch des Weltkrieges abgebrochenen Werkbundausstellung war der Verlag Ernst Wasmuth damit betraut worden, eine großangelegte, hervorragend illustrierte Veröffentlichung über die gesamte Ausstellung herauszugeben (vergl. »Die christl. Kunst«, XI. Jahrg., Heft 1, 2 und 5). Zur Herausgabe des Gesamtwerkes konnte vorerst nicht geschritten werden. Doch erfreute uns der Verlag bereits mit einer Veröffentlichung über einen mit besonderem Beifall aufgenommenen Teil der Ausstellung, über das neue niederrheinische Dorf. Wer Verlagswerke von Wasmuth kennt, dem braucht die technische Güte und vornehme Ausstattung des vorliegenden Werkes nicht besonders gerühmt zu werden. Die zahlreichen, meist ganzseitigen Abbildungen werden erläutert durch Aufsätze, die in ihrer Mehrzahl von den Künstlern, welche die einzelnen Bauten entworfen haben, selbst verfaßt sind. Hier sei besonders noch erinnert an die Dorfkirche und den Friedhof. Es ist erfreulich, daß der Verlag so zunächst wenigstens diese Idylle der großen Ausstellung der Erinnerung bewahrt, und wir hoffen, daß es gelingen möge, auch das Gesamtwerk über die Ausstellung, auf der manches Anfechtbare das Gute und Wertvolle so leicht übersehen ließ, nach dem Ende des Krieges herauszugeben. Dr. A. Hüppertz, Köln

DER PIONIER

Reich illustrierte Monatsblätter für christliche Kunst, praktische Kunstfragen und kirchliches Kunsthandwerk. Redaktion: S. Staudhamer, Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst in München, Karlstraße 6. — Beginn des XII. Jahrganges: 1. Oktober 1919.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

AUSSTELLUNG 1919 IM MÜNCHENER GLASPALASTE

II.

Die Zahl solcher Werke, die der Darstellung biblischer oder legendarischer Gegenstände, der Verbildlichung heiliger Geheimnisse, der Aussprache christlich religiöser Gedanken gewidmet sind, oder als Erzeugnisse der Baukunst oder des Kunstgewerbes den Bedürfnissen des kirchlichen Lebens dienen sollen, ist im Verhältnisse zu der großen Gesamtzahl der Katalognummern gering, indes trotzdem etwas größer als bei früheren Gelegenheiten. Ein Fortschritt in dieser Beziehung ist nicht zu übersehen, es läßt sich auch nicht verkennen, daß er sich seit der Kriegszeit eingestellt hat und durch die Revolution nicht beeinträchtigt worden ist. Wer nun aber daraus gleich die Hoffnung schöpfen wollte, es stehe der christlichen Kunst ein gewaltiger Aufschwung bevor, zu dem auch bisher widerstrebende Elemente beizutragen sich beeifern möchten, der wäre sicher ein arger Optimist und gehörte überdies zu der großen Schar derer, denen die Voraussetzungen und das Wesen der christlichen Kunst unklar sind. Er wäre nicht imstande zu erkennen, daß zur Entstehung eines leider sehr beträchtlichen Teiles, vor allem der Malereien nicht christlicher Glaube, nicht die fromme Begeisterung des innerlichen Erlebnisses, nicht das Streben geholfen haben, die Religion und die Wahrheiten ihrer heiligen Überlieferung im Kunstwerke zu verkünden und zu verherrlichen, daß der Zusammenhang mit der Kirche bei sehr vielen dieser Arbeiten nur locker ist oder ganz fehlt, in folgerichtiger Anwendung des Grundsatzes, daß Religion für das Leben zwar nützlich ist, aber keiner Lehre, Zucht und Ordnung unterworfen sein soll. Solche Auffassung verheißt natürlich nicht Gewinn und gute Aussicht für die christliche Kunst, entspricht ihrer Würde und Bedeutung nicht, führt sie vielmehr derselben Auflösung entgegen, die unser gesamtes geistiges Kulturleben zu vernichten im Begriff ist. Die Gefahr wäre nicht sehr erheblich, wenn sich an der Herstellung solcher auf keinem festen Boden stehender Werke religiösen Gegenstandes nur die Talentlosen, die Nichtskönner beteiligten. Das ist aber keineswegs der Fall. Zu den abstoßendsten Werken der Ausstellung gehört »Golgatha« des als Maler zweifellos bedeutenden W. Schnackenberg. Noch selten ist die Szene der Kreuzigung mit solcher Roheit, der leidende Heiland so ohne Andeutung seiner göttlichen Natur und seiner Erlöseraufgaben geschildert worden. Eine Arbeit, bei der sich der Maler jegliche Sorgfalt ersparen zu können glaubte, ist P. Thalheimers in allerlei Regenbogenfarben schillernde »Pietà«. R. Winternitz macht aus »Isaaks Opferung« ein gespenstisches Zerrbild, der Secessionist O. van Hout aus der »Anbetung der Hirten« eine unverständliche Phantasie in Blau. F. Brod geht auf nichts Geringeres aus, als auf die malerische Darstellung der »Stimmen in der Lichterscheinung Sauls auf dem Wege nach Damaskus«. Er gibt dabei dem Gekreuzigten, der seinem Verfolger erscheint, zwei Paar Arme, eines wagerecht, eins geknickt senkrecht! F. Naager malt den Stall, in dem der Heiland zur Welt kam, als einen großen Saal mit Kronleuchter, O. Grasse den »Hl. Hubertus« als Herrn in braunem Frack aus der Biedermeierzeit. Da bei fast allen diesen wunderlichen Bildern auch die Technik Mängel besitzt, so verdienen anfechtbare religiöse Bilder der »Freien Ausstellung« keinen sie besonders treffenden Tadel. Mehrere Bilder von G. G. Seibel-Seitz und W. Schulz können freilich nur abgelehnt werden. Aber anderes ist, wenn nicht gut gelungen, doch immer noch mitzurechnen, etwa H. Reimels in Rötel gezeichnete »Kreuzigung«, der ich gegenüber dem großen Schnakkenbergschen Gemälde sogar den Vorzug geben möchte. F. Diehls »Ruhe auf der Flucht« ist nur ein harmlos rückständiges Werk, die »Mater dolorosa« von M. A. Jooss ist eine alte Frau mit Heiligenschein, aber nicht schlechter gemalt als vieles andere. Auch F. Bernhards verschiedene religiöse Bilder mögen hingenommen werden — ein Lob soll ihnen damit jedoch nicht gespendet werden. Erheblich besser als bei der Malerei steht es bei der Plastik, die eigentlich gar kein völlig verfehltes Werk aufzuweisen hat, es sei denn ein in gesuchter Verkrümmung dargestellter »Hl. Sebastian«, den L. Schwink aus Wachs bossiert hat. Daß diesem Künstler aber das rechte Verhältnis zu der Hoheit dieser Gegenstände nicht fehlt, hat er mit einer, ebenfalls in Wachs geformten Gestalt des Heilandes an der Geißelsäule bewiesen.

Daß auch die künstlerisch brauchbaren, dem christlichen Geiste entsprechenden Werke vielfach nicht zu voller Geltung gelangten, lag an der Gleichgültigkeit, mit der sie gelegentlich in allerunpassendste Umgebung gebracht waren. Die Ausstellungsleitung läßt es in dieser Beziehung in bedauerlicher Weise am rechten Takte fehlen. Wenn schon — was m. E. das Richtige wäre — die Werke religiösen Inhaltes und Zweckes nicht gesondert bleiben können, so sollte man wenigstens darauf bedacht sein, nicht Anstoß zu erregen,

indem man sie neben Profanstes bringt. Solche Rücksicht sollte auch den bescheidensten, ja auch den offenbar verfehlten Werken religiösen Inhaltes zuteil werden, um wie viel mehr den wertvollen. Aber leider tritt ja bei den Ausstellungen des Glaspalastes das feinere seelische Moment immer mehr in den Hintergrund, und das Ganze ist fast nur noch eine große Verkaufshalle. Zum Schaden des Rufes Münchens, zur Entwürdigung und zum Verderb der modernen Kunst überhaupt!

Um bei der Malerei zu bleiben, so bot sie des Guten wenigstens keine geringere Zahl als des Mangelhaften. Ein würdiges Werk, wenn schon kein kirchliches Bild, war die große »Kreuzigung« von J. Kuisl. Die Figuren sind lebensgroß, der düstere Ernst der Farbe, bei der grau, braun und schwarz vorherrschen, entspricht der Stimmung. Dramatisch belebt und doch besonnen zurückhaltend ist die Schilderung des Vorganges und der Charaktere. Auch die »Himmelfahrt« von O. Graf ist kein Andachtsbild im eigentlichen Sinne, weiß aber die stürmische Sehnsucht der Jünger, die ihren geliebten Herrn und Meister scheiden sehen, würdig zu schildern. Dem Bilde ist jener große Zug nicht abzustreiten, der gerade religiösen Werken Grafs oft eigen ist. Er hat ihn diesmal auch mit einer »Kreuzaufrichtung« bewiesen, einer Radierung, die alle bedeutenden Vorzüge ihres Meisters vor Augen führt. R. Schaupp zeigte ein stimmungsvolles Bild »Zum Gedenken 1914—1918«. Einem Gefallenen, der von Kameraden betrauert wird, erscheint tröstend der gekreuzigte Heiland. Dunkler Abendhimmel gibt der Szene den Hintergrund. H. Theis schuf ein Kriegserinnerungsbild mit schöner Wiedergabe strahlenden Lichtes. T. Gregoritsch brachte den farbigen Entwurf zu einer Grablegung, einem Werke von großzügiger Erfassung, in Komposition und Farbe ernst, ergreifend, charakteristisch. Den Geist der Andacht, der lebendig bleibend um die Trümmer einstiger Stätten der Gottesanbetung waltet, schilderte M. Schiestls Gemälde »Zerfallene Einsamkeit« in Gestalt eines Mägdleins, das betend bei einer Kirchenruine kniet. A. von Keller zeigte seine »Auferweckung des Töchterleins des Jairus« in der Fassung von 1882. Das Bild unterscheidet sich von dem berühmten späteren, das sich jetzt in der »Neuen Staatsgalerie« befindet, durch erheblich kleineren Umfang, einfachere Komposition und minderen Reichtum der Einzelheiten, dazu durch mehr Ruhe der tiefen, sammetweichen Farbe. Mit allen diesen Eigenschaften hält es den richtigen Abstand vom Wesen der Illustration, vermag sich aber gleichwohl nicht zur Höhe eines andachterregenden Werkes zu erheben, was der Künstler wohl auch kaum beabsichtigt hatte. Inmitten stark moderner Umgebung erweckt es Erinnerungen an eine Zeit, wo man das Malenkönnen noch zu den für einen Maler notwendigen Dingen rechnete, noch nicht in unklares, unfruchtbares Ästhetentum verfallen war. Daß aber auch modernste Art Gutes leisten kann, wofern sie von echter Empfindung getragen wird, das bewies A. Hofer mit einem kleinen, naiv herb gezeichneten, kühlfarbigen Bildchen der Madonna mit dem Kinde. Älterer Auffassung schloß sich ein hl. Sebastian von D. Mastaglio an. Das Bild weist gute Aktmalerei und schildert den jugendlichen Glaubenszeugen mit seelischer Vertiefung. Den nach seiner Ermordung einsam bei seinem lohenden Opferfeuer daliegenden Abel schildert W. Jüttner. Das tief warmtönige Bild vermochte auch durch Verkürzung des Körpers zu interessieren. L. Glötzle zeigte seine, in diesen Spalten schon ehemals besprochene prachtvolle Flucht nach Ägypten. Eine Kreuzwegstation (Geißelung) von C. Keil wies bei schöner Stimmung die für derlei Bilder notwendige Vereinfachung der Komposition; die Behandlung war reliefartig, die gut abgetönten, nicht zu starken Farben hoben sich von schwarzem Hintergrunde ab. — Es ist erfreulich, daß hier eine Anzahl neuer Namen genannt werden kann, übel dagegen, daß so viele, längst bewährte fehlen, und daß dadurch der Unkundige von dem Umfange und der Leistungsfähigkeit unserer heutigen christlichen Kunst eine falsche Vorstellung erhält. Was ich schon im ersten Teil dieser Besprechung über das Ausbleiben wichtigster Künstlerkräfte gesagt habe, trifft hier in verstärktem Maße zu, weil es sich bei der christlichen Kunst um Wichtigstes, nicht vorwiegend um Äußerlichkeiten und um diesen oder jenen interessanten Fortschritt handelt. Von den bekannten christlichen Malern sind außer Schiestl und Glötzle nur noch H. Huber-Sulzemoos und F. Baumhauer mit religiösen Werken erschienen. Der erste brachte ein reizendes Bildchen »Mutter und Kind«, das, trotz des Fehlens der Heiligenscheine, in der Feierlichkeit seiner Stilisierung wohl als eine Darstellung der hl. Jungfrau mit dem Jesulein zu verstehen ist. Baumhauers Kunst, in der sich beste Großzügigkeit moderner Auffassung mit jener herben Monumentalität, aber auch mit jener tiefen Innigkeit und Holdseligkeit vereinigt, die uns an Werken früher Italiener erhebt und entzückt, sie tritt uns diesmal mit zwei ausgeführten Gemälden und drei kleinen

farbigen Entwürfen entgegen. Die beiden Gemälde zeigen Darstellungen der hl. Jungfrau mit dem Kinde. Das eine, in ganz lichten Farben (zart rosa, blau usw.) gegeben, läßt die kindlich liebliche Mutter das Kindlein still vor sich halten. Es breitet die Ärmchen segnend und liebevoll gegen den Beschauer aus. Auf dem anderen, etwas dunkleren Bilde, trägt die hl. Jungfrau einen wehenden Schleier, auch das Kind ist leicht bewegt. Beiden Darstellungen gemeinsam ist der wundervoll reine Ausdruck des Madonnenantlitzes, in dem sich bei dem zweiten Werke eine leise Wehmut ausspricht. Herrlich wirken bei beiden die großen, überirdisch strahlenden Augen. Auch von den drei kleinen Entwürfen feiert einer die Madonna mit dem Kinde. Als Himmelskönigin gekrönt, in rotem Gewande und grünlich blauem Mantel, steht sie aufrecht, vor ihr steht das Kind, Engel halten ihren Mantel. Große Farbenwirkung im Gegensatze von Weiß und Rot schafft ein Entwurf mit der »Himmelfahrt Mariä«. Der dritte verherrlicht die »Madonna als Trösterin der Betrübten«. In blauem Gewande hebt sich die Gestalt von stark rotem Himmelshintergrunde ab. Sie sitzt und breitet die Hände erbarmend gegen die unten auf Erden versammelte trauernde Menschheit aus. In den Lüften schweben Engel. Alle drei Entwürfe besitzen monumentale Eigenschaften, die bei der Ausführung in Wandgemälden mit großer Kraft zur Geltung kommen würden.

Von kleineren Werken seien ein paar hübsche Scherenschnitte von R. Winkler (Flucht nach Ägypten, schwarz vor farbiger Landschaft) und J. Madlener (»Christkind« und »Beim Christkindl«) erwähnt. Die Graphik bot außer einer schon genannten Radierung von Graf nur weniges. H. Röhm steckt sich bei seinen in einer wenig festen Technik radierten Blättern zu hohe Ziele; schon sein hl. Georg bewies das, noch mehr begreiflicherweise seine apokalyptischen Reiter. Ein Originalholzschnitt von P. Staschus-Floeß »Kinderkreuzzug« erreichte gute Wirkung mit der Einfachheit seines Vortrages und seiner Empfindung.

Die religiöse Plastik bot im allgemeinen Brauchbares, in nicht wenigen Fällen sehr Gutes, manches steigerte sich bis zur Monumentalität. Selbst von den kleinsten Erzeugnissen der Bildnerei, den Medaillen und Plaketten zeichneten sich nicht wenige durch Bedeutsamkeit der Auffassung und ins Große gehende Linie aus. So Arbeiten von M. Heilmaier, von dem eine größere und eine kleinere Bildnismedaille des Erzbischofs von Bamberg hervorgehoben sei; eine religiöse Medaille von H. Schwegerle; Eisenplaketten von K. Ruppert, deren Stil an die Renaissance anklingt; eine Bronze-Plakette von A. Zaïris-Stucken. — Zahlreiches Beachtenswerte brachte die Kleinplastik. M. Preisingers Schnitzarbeiten (»Guter Hirte«, »Hl. Familie«) zeigten bei kleinem Format strenge große Stilisierung. S. Liebl schuf acht Kreuzwegstationen (Gipsreliefs) von herbem deutschem Formempfinden und leidenschaftlich im Ausdrucke. Ein flaches Holzrelief mit der Gestalt der stehenden Madonna von M. Hartung war streng feierlich. Eine in Holz geschnitzte Statuette von sehr schöner Bewegung und Aktschilderung, der Auffassung des Barock sich nähernd, war ein mit warmer Begeisterung empfundener hl. Sebastian von G. J. Lang. Ein mit guter Technik gearbeitetes kleines Bronzerelief von J. Franz schilderte ausdrucksvoll und doch zurückhaltend den Tod Mariä. Eine in Holz geschnitzte Madonna von P. Scheurle erinnerte in ihrer ägyptisierenden Form etwas an beuronische Werke, deren Feierlichkeit sie nicht erreichte. Strenge Art in moderner Auffassung zeigte eine Holzstatuette des knienden Moses von J. von Duozynska. Endlich sei eine Statuette des hl. Franziskus gerühmt, die Prof. B. Schmitt in Holz geschnitzt und durch leichte Tönung belebt hat. Das Werk schildert den Heiligen, wie er sich durch das liebliche Spiel der Vöglein in seiner Andacht unterbrochen sieht und sich dennoch von Herzen freut. Eine gewisse Herbheit beeinträchtigt doch die Stimmung nicht, die von dem Werke ausgeht, verklärt und hebt sie vielmehr. Wie mit dieser kleineren Arbeit, so hat der gleiche Künstler auch mit einer Großplastik zur Bereicherung der Ausstellung beigetragen: Es war das aus rotem Marmor gearbeitete Grabmal des Erzbischofs Schreiber. In prachtvoller Ruhe, wie schlummernd, liegt die Gestalt des Verstorbenen, mit seinen Amtsgewändern bekleidet, lang ausgestreckt. Voll Charakteristik ist der Ausdruck des Antlitzes, vorzüglich die Modellierung des Körpers und die Lagerung der schweren Gewandmasse. Die Wirkung des warmtönigen braunroten Gesteines wird noch reicher durch leichte Vergoldung einzelner Schmuckpartien der Gewänder. Das Ganze nähert sich in Form und Auffassung der Kunst der deutschen Frührenaissance, ohne sich doch irgendwie in Abhängigkeit von ihr zu begeben. Gleiches gegenüber der späten Gotik gilt von M. Heilmaiers für die Heiliggeistkirche zu Nürnberg geschaffenen Denkmale zur Erinnerung an den Weltkrieg. Eine schmale hochrechteckige Tafel zeigt in Hoch-

relief den lebensgroßen Heiland. Nur mit Lendentuch und Mantel bekleidet, die Fahne des geistigen Sieges in der Linken, die Rechte mahnend erhoben, steht er, frontal dargestellt, in Wolken. Unter ihm reitet der Tod, gekrönt und mit einem mächtigen Schwerte bewaffnet, auf einem abgezehrten Klepper über die Erde dahin. Eine Randinschrift, ähnlich wie bei Grabsteinen des Mittelalters, dient zur Erklärung. Das Werk verdankt seine große und tiefe Wirkung der erhabenen Ruhe und Strenge seiner Sprache, die jeder verstehen muß, und seiner Form, in der altnürnbergische Überlieferung lebt und sich weiter entwickelt. — Ein Werk, das der »Freien Kunstausstellung« zum Lobe angerechnet werden darf, ist ein in Holz geschnitzter, getönter »Leidender Heiland« von F. Scheiber. In Ausdruck und Haltung mahnt die sitzende lebensgroße Figur an jene des Dürerschen Holzschnittes. Vortrefflich ist die Behandlung des Körpers, ergreifend die Wiedergabe der Seelenstimmung in dieser Arbeit, die den Forderungen kirchlicher Kunst voll entspricht. Dasselbe ist der Fall mit einem »Lehrenden Christus« von W. Göhring. Das ebenfalls in Holz geschnitzte, etwas überlebensgroße Werk zeigt Jesus still dasitzend, wie er in überlegener Hoheit, die sich in seiner Haltung und seinem edeln, gedankentiefen Antlitze ausspricht, zum (nicht angedeuteten) Volke redet. Einfach, ruhig, bedeutend stilisiert, zumal auch in der Behandlung des breitflächigen, großfaltigen Gewandes besitzt die Statue eine von Sonderbarkeiten und Willküren freie neuzeitliche Monumentalität — freilich dabei eine gewisse Kühle, die es hindern dürfte, dem Volksempfinden nahe zu kommen.

Die Bauabteilung war in bezug auf neue Schöpfungen kirchlicher Kunst arm. Einen in herber Feierlichkeit gehaltenen Retabelaltar entwarf W. Erb. Von ein paar Grabarchitekturen nenne ich eine, die F. Drexler geschaffen hat; sie zeigt antikisierende Form von klarer ruhiger Schönheit: eine begiebelte Front mit zwei Säulen, zwei Statuen dazwischen. Auch ein größeres Bauprojekt fand man. Es stammte von L. Weckbecker von Sternenfeld und zeigte die malerische Gruppe einer Kirche nebst Pfarrhaus, bestimmt für den Jocher (in der Nähe von Meran). Das schlichte Barock stimmt zum Stile der Gegend, die schwere Form zum Charakter der Berglandschaft. Trefflich ist die Gesamtkomposition dem Aufbau des Geländes angepaßt. Endlich sei noch ein Plan nicht unerwähnt, den J. Mössel zur vornehm wirkenden Ausmalung der Synagoge zu Offenbach am Main entworfen hat.

Die Gruppe des Kunstgewerbes bot von Gegenständen kirchlicher Kunst u. a. von E. Jascolla eine fein gearbeitete Spitze mit den Figuren der Madonna und verehrender Engel: von Th. Hüttl ein Kruzifix in vergoldetem Silber mit Schmelzeinlagen, das s. Z. schon in der Jubiläumsausstellung der Münchener Kunstgewerbeschule gezeigt und bei jener Gelegenheit hier erwähnt wurde. S. Osterrieder brachte eine kleinere von seinen bewegten Weihnachtskrippen. Eine Reihe stilgerecht gearbeiteter gemalter Glasscheiben war von A. Staudinger und K. de Bouché. — Wie gewöhnlich enthielt die Glaspalast-Ausstellung eine ziemlich umfangreiche Auswahl von meist gut gelungenen Nachbildungen alter Gemälde. Das religiöse Element kam dabei, auch wie gewöhnlich, recht knapp fort.

Doering

NEUE ARBEITEN

VON G. BUSCH, X. DIETRICH, H. FALLER, R. HARRACH, K. M. LECHNER, PH. SCHUMACHER, J. SEITZ

I. DENKMAL VON GEORG BUSCH

Eine der von einem französischen Flieger im November 1916 über München abgeworfenen Bomben beschädigte u. a. die im Garten des Benediktinerklosters (bei der St. Bonifatiuskirche) aufgestellte Figur des hl. Benediktus. Die Notwendigkeit, das Werk durch ein neues zu ersetzen, ließ zugleich den Gedanken aufkommen, es zu einem Ehrendenkmal der zahlreichen, im jetzigen Kriege gefallenen Mitglieder der zusammengehörigen Münchener und Andechser Benediktinerfamilie zu machen, und so ein Werk zu schaffen, das die Erinnerung an die schweren Kriegserlebnisse des Klosters in würdiger Weise festhält. So erhebt sich nun an der Stelle, wo ehemals die Bombe niederfiel, das von Professor Georg Busch geschaffene Werk. Hell schimmert das warmtönige Weiß des Treuchtlinger Marmors. Das schöne Material wird noch besser wirken, die Formen und Linien des Denkmals werden noch kräftiger zur Geltung kommen, wenn erst die beabsichtigte gärtnerische Aufmachung — eine Zypressenwand als Hintergrund, zu Füßen des Denkmals eine Rosenanlage — vollendet sein wird. — In großartiger Schlichtheit steht das Denkmal vor dem Beschauer, in seiner ganzen Art und Auffassung ein echt klösterliches Denkmal, so recht passend gerade für eine der Behausungen des neuerdings wieder so mächtig aufgeblühten uralten Ordens. Es gliedert sich in zwei Teile. Der hohe Unterteil dient als Erinnerungstafel für die Gefallenen, die darüber auf einem feingegliederten Sockel stehende Figur des hl. Benedikt feiert den Schutzpatron und Gründer des Ordens und seine heilige Regel. Leicht vorgeneigten Hauptes, mit einem Blicke, der dem Beschauer zu Herzen dringt, sieht der Heilige auf ihn hernieder, als wollte er ihn mahnen, »daß in allem Gott verherrlicht werden müsse«. Benediktus, in etwa $^2/_3$ Lebensgröße dargestellt, hält in der Rechten sein Regelbuch, in der Linken den Abtstab. Er trägt das Ordensgewand, die Kutte bedeckt das Haupt, in langen, einfachen Falten senkt sich der breitflächige, schwere Stoff hernieder. Die weiten Ärmel geben der Form Kraft, der auf die Brust wallende Bart des Greises belebt das ruhige Bild. — Der untere Teil des Denkmals hat die Form einer hohen Tafel, die mit einem geschwungenen Gebälk von schlichter

Zeichnung bekrönt, und deren Fläche leise nach vorn gewölbt ist. So ist bei aller Strenge und Einfachheit doch Härte vermieden. Diese Tafel ist mit einer langen Inschrift bedeckt. Sie nennt die Namen jener elf Männer (ein Kleriker, sechs Profeßbrüder, ein Novize, drei Kandidaten), die für das Vaterland den Tod erlitten haben. Die Schrift hat einfachen klaren Duktus und ist in brauner Farbe gehalten. — Die Reihe der Heiligengestalten, die G. Busch geschaffen hat, ist durch das Benediktusdenkmal bedeutsam bereichert worden. Mit jener tiefen Verinnerlichung, die seinem Schaffen eigen ist, vereinigt es edle, abgeklärte Ruhe und Monumentalität. Die geistige Unabhängigkeit, die der Künstler auch sich selbst gegenüber zu bewahren weiß, läßt bei aller Persönlichkeit seines Stiles jede seiner Arbeiten neu und eigenartig erscheinen.

II. KREUZWEGBILD VON X. DIETRICH

Von der an dieser Stelle bereits früher (Beiblatt S. 25) erwähnten Bilderreihe des für die Dresdener Hofkirche bestimmten hl. Kreuzweges hat der Künstler, der in München wohnhafte Xaver Dietrich, nunmehr ein zweites Gemälde fertiggestellt. Es ist die von den Kgl. Hoheiten Prinz und Prinzessin Johann von Sachsen gestiftete 4. Station: Christus begegnet seiner betrübten Mutter. In seinem Pathos, seinem Temperamente, mit dem hohen Schwunge seiner Phantasie eignet sich Dietrich wie selten einer dazu, auf die Intentionen des Barockarchitekten einzugehen. Mit der Innigkeit seiner vertieften Empfindung, mit der Schlichtheit, mit der von Äußerlichkeiten nicht beherrschten Durchführung und Darstellung seiner Gedanken bleibt er ein unabhängiger Künstler der Gegenwart. Für beides liefert auch das hier in Rede stehende Gemälde den Beweis. Edle, abgeklärte Ruhe bei zitternder Leidenschaft der Bewegung, Glut und Reichtum der Farbe bei stärkster Einschränkung der Haupttöne, im Zügel der Selbstüberwindung gehaltenes bittres Leid, echtestes, ergreifendstes Seelenleben in der Stille weltentsagender Herzen, Schwung und hohe Monumentalität im Gewande prachtvoller Einfachheit, alles Bedeutende, geschweige alles Beiwerk ohne breite Erzählung, nur eben gekennzeichnet und gerade dadurch um so eindringlicher, um so beredter — das sind wesentliche Charakterzüge der Dietrichschen Kunst, die sich bei der Lösung gerade dieser Aufgabe besonders glänzend zeigen. Die Komposition beschränkt sich auch bei dem jetzt vollendeten Gemälde auf die Mindestzahl der notwendigen Personen: nur Jesus und seine Mutter sind voll sichtbar, rechts seitwärts ist der Lieblingsjünger im Begriffe, in die Szene einzutreten, ist daher nur teilweise zu sehen, hinter Maria erblickt man noch den Kopf eines Greises. Das ist alles. Besonders bemerkenswert und für die Dietrichsche Auffassung kennzeichnend ist das Fehlen der Widersacher, der Schergen. Daß der Heiland ein Gefangener ist, wird äußerlich durch den Strick angezeigt, der seine Hüften umschnürt; überdies bedarf ja der allbekannte Vorgang ohnehin keiner besonderen Verdeutlichung. Dagegen macht das Fehlen heftig wirkender Elemente Vertiefung des geistigen Gehaltes und der Stimmung um so notwendiger — so weit sie sich daraus nicht von selbst ergibt. Jene Vertiefung ist dem Künstler vor allem mit Hilfe der Charakterschilderung ausgezeichnet gelungen. Der Schmerz, der Maria überwältigt, so daß sie mit geschlossenen Augen umsinken würde, wenn nicht Johannes sie liebevoll stützte — der Gram des dem Tode verfallenen Sohnes bei diesem letzten erschütternden Wiedersehen, während er die Mutter doch zugleich auf die hohe Pflicht aufmerksam macht, deren Erfüllung er, dem Willen seines göttlichen Vaters freiwillig folgend, auf sich genommen hat — dieses erhaben gegensätzliche (durch die Bewegungen der äußerst charakteristischen Hände unterstützte) Sprechen von Seele zu Seele ist vom Künstler mit so zwingender Gewalt dargestellt, daß der Beschauer sich dem Eindrucke in tiefer Ergriffenheit überlassen muß. Die innerliche Größe der Komposition und die Ruhe, das Leben und die Bedeutsamkeit der Farbe tun das ihrige, diese Wirkung zu befestigen. Keine Symmetrie herrscht, und doch kann es nichts Abgeklärteres geben. Die Hauptlinie verläuft in einer oben rechts beginnenden Diagonale infolge der Haltung der beiden durch die ineinander gelegten rechten Hände verbundenen Hauptfiguren — die fast ganz vom Rücken gesehene Maria zurücksinkend, Jesus zu ihr sich neigend, während er dem Beschauer entgegenschreitet. Die Massen des grünlichblauen Mantels Mariä, des goldroten, der am Körper des Heilandes niedergleitet und von der linken Hand zum Kreuze emporgezogen wird, und des weißen Untergewandes Christi bieten dem Auge ruhige, dabei durch den Faltenwurf lebendig gehaltene Flächen. Der von zarten Wolken überzogene Himmel bildet den Hintergrund. Jede Andeutung der Örtlichkeit fehlt, nur eine steinerne Stufe, um die sich ein Dornenzweig windet, dient als Standplatz. Die wenigen Farben wirken dennoch reich, und ihre Gegensätze werden ausgeglichen und zur vollkommenen Harmonie vereinigt durch einen sie alle gleichmäßig durchdringenden, herrlich warmen Goldton.

III. PLASTISCHE GRUPPE VON H. FALLER

Die Münchner Bildhauerin Frl. Hadwig Faller stellte im Juli bei der Gesellschaft für christliche Kunst in München eine in Holz geschnitzte und farbig behandelte Gruppe aus, darstellend die Muttter Anna mit Maria und dem Jesuskinde. Von den seit Ende des Mittelalters beliebten »Selbdritt«-Gruppen unterscheidet sich das Fallersche Werk durch eine den drei Personen eigene größere Freiheit des Empfindens und Handelns. Die hl. Anna steht aufrecht, ihr Blick ist zum Himmel gerichtet, in der Rechten hält sie ein Buch, die Linke ruht leicht auf der Schulter der links neben der Mutter knienden Maria. Diese letztere schaut mit ahnungsvoll ernstem Blicke auf das nackte Kind, das mit harmloser Fröhlichkeit auf ihren Schoß zu klimmen sich müht. St. Anna ist als Nonne gekleidet; über grauem Untergewande trägt sie einen langen braunen, innen grauen Mantel, der, vom rechten Arm gehalten, sich in schöne, ruhige Falten legt. Der Mantel und auch das braune Buch zeigen leichte Goldverzierungen; Maria, deren langes, hellbraunes Haar in sanften Linien auf Schultern und Rücken herniederwallt, und mit einem goldenen Kronreif geschmückt ist, hat ein rotes Untergewand und einen mit grauem Futter versehenen blauen Mantel. Goldene Säume zieren beide Gewandstücke. Lebendig sticht von diesen kräftigen, dabei zu vornehm gedämpfter Harmonie gebrachten Farben der leichte Fleischton der Antlitze und Hände, sowie die natürliche Holzfarbe des weich modellierten Kindeskörpers ab. Das lockige Haar des Knaben ist mild vergoldet. Lebhaft ist die Bewegung des Kindes; die ruhige Haltung der beiden Frauen wird dadurch in ihrer feierlichen Wirkung noch gehoben. Eine schöne vergeistigte Stimmung waltet in dem technisch tüchtig ausgeführten Werke, das in einer vom Geiste alter kirchlicher Kunst erfüllten Auffassung das überirdische Mutterglück feiert. — Die Gruppe ist aus Lindenholz und hat mit dem Sockel eine Höhe von 1,30 m. Die Komposition zeigt gut ausgeglichene Verteilung, richtig empfundenen Umriß, ruhigen Bau, dessen aufstrebende Linie durch den emporgerichteten Blick St. Annas ins Endlose übertragen wird. Der niedere, kräftige, holzbraune Sockel zeigt Barockformen. So klingt auch die ganze Gruppe an den Barockstil an, der sich

doch vom Geiste der Gotik nicht völlig losgemacht hat. Es ist schon etwas Wahres daran, wenn Rodin den Michelangelo als den letzten Gotiker feiert. — Die Fallersche Gruppe wird in der Barockkirche zu Mosbach im Odenwalde aufgestellt werden. — Die Künstlerin ist aus Köln gebürtig, widmete sich zuerst in Karlsruhe unter Brasch der Malerei, ging dann aber in München als Schülerin von C. Pilartz ganz zur Plastik über. Ihre Neigung führt sie zur christlichen Kunst wegen der in dieser so besonders tief ausgeprägten Gefühlsmomente. Daß sie auch Profanaufgaben gewachsen ist, bewiesen zwei in der »Juryfreien Ausstellung« veröffentlichte charakteristische Bildnisstudien.

IV. GOLDSCHMIEDEARBEITEN VON R. HARRACH

Rudolf Harrach fertigte kürzlich zwei Sterbekreuze in neuartiger, dem häufigen praktischen Bedürfnis entgegenkommender Art in Verbindung gebracht mit zwei Leuchtern, so nämlich, daß die letzteren einen nach oben offenen Halbkreis bilden, über den in der Mitte das Kruzifix emporragt. Das Kreuz ist aus Ebenholz, der Kruzifixus und die Leuchter, der Fuß und etliche Zierteile aus Silber. Die Form ist schlicht, dem ernsten Zwecke fein und sinngemäß angepaßt. Den gleichen großen Stil zeigt ein Altarkreuz aus vergoldetem Silber mit Einlage von Elfenbeinplatten. Der viereckige gewölbte Fuß ist mit flach getriebenen Symbolen und Ornamenten geschmückt. Aus dem runden Schafte ragen zwei astartige Gebilde hervor, an denen zwei durchbrochen gearbeitete Anhänger das A und Ω umschließen. Der vergoldete gekrönte Kruzifixus hat die strenge feierliche Form und Haltung des romanischen Stiles. Umgeben ist er von goldenen Strahlen, die zu je drei in die Flächen des Kreuzes verteilt sind. Die Vorderfläche des mit vergoldetem Silber überzogenen Kreuzuntersatzes ist mit einem symbolischen Relief belebt. Das Ganze ist bestimmt, vor einer blauen Nische zu stehen und wird durch sie in seiner Wirkung trefflich gefördert werden. Erwähnt sei schließlich noch ein überaus zierlich gearbeitetes Hausaltärchen aus Ebenholz mit äußerst fein in Silber gearbeiteten Hoch- und Flachreliefs. Der Stil ist jener der deutschen Hochrenaissance.

V. KRIEGSGEDÄCHTNISBILD VON K. LECHNER

Von dem Talente Karl Lechners haben sowohl der »Pionier« als die »Christliche Kunst« wiederholt beachtenswerte Proben veröffentlicht und besprochen. Der Künstler brachte Zeichnungen aus dem Felde, Exlibris und anderes. Die an dieser Stelle gewürdigte »Feldgraue« Ausstellung zeigte eine stimmungsvolle Uferlandschaft. Die bisher bedeutendsten Leistungen Lechners waren jene Entwürfe, die 1915 von ihm zu dem von der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« veranstalteten Wettbewerbe für Kriegserinnerungszeichen und dergleichen geliefert wurden. So hat sich der junge Künstler als vielseitig begabt erwiesen und, was besonders wichtig, dabei eine entschiedene Richtung zur christlichen Monumentalmalerei offenbart. Im heurigen Sommer hat er zum ersten Male Gelegenheit gefunden, ein Werk solcher Art auszuführen. Es ist eine Kriegsgedächtnistafel für die Kirche von Mockersdorf in Bayern. Das Werk besteht aus einem rechteckigen, etwa 1,60 m breiten Mittelteile mit der Darstellung der Pietà. Die Bekrönung dieser Tafel zeigt in einem barocken Oval eine Frau, die trauernd bei einem Kriegergrabe sitzt. Unterhalb des Mittelgemäldes befindet sich eine nach unten zweimal sich verschmälernde Tafel mit dem Namen des Gefallenen und Vermißten. Mit Hilfe des Ober- und Unterteiles gewinnt das Ganze einen bewegten Umriß von fein abgewogenen Verhältnissen. Die geschnitzten und vergoldeten Rahmen, deren Form der Künstler selbst entworfen hat, fördern die dekorative Wirkung. Das Werk beabsichtigt Anlehnung an den Barockstil der Kirche und erreicht sie, ohne daß die moderne Selbständigkeit leidet. Die Komposition der Pietà ist einfach und wuchtig, gut in der Einteilung. Die Gruppe der beiden Figuren ist aus dem gleichseitigen Dreieck geschaffen, dessen Spitze das Haupt der Gottesmutter, und dessen Grundlinie der hingestreckte Körper Christi bildet. Er lagert von rechts nach links, Kopf und Oberleib finden ihre Stütze im Schoße der Mutter, die sich müht, den entkleideten, entseelten Sohn in ein weißes Tuch zu hüllen. Es ist eine ergreifende Schilderung der höchsten Mutterliebe, des bittersten Schmerzes, den je eine Mutter erleiden mußte, ein Bild, das den ihrer Söhne beraubten Müttern zum Herzen sprechen muß. Es war ein feiner Gedanke, die Empfindung der Mutter des Heilandes in dem kleinen Gemälde des oberen Aufsatzes, ins Allgemein-Menschliche übertragen, nachklingen zu lassen. So wird das eine Bild zum Gleichnisse des andern. Kompositionell richtig ist es, daß die Bewegung der Szene oben derjenigen der unteren entgegengesetzt ist. Farbig tritt das obere Bildchen zurück; es zeigt eine matte, ins Graugrüne fallende Tönung. Das Hauptbild ist im Kolorit kräftig. Herrschende Farben sind das Dunkelblau des Mantels Marias, das sich in starkem Gegensatze und zugleich in schöner Harmonie befindet mit dem Dunkelgrün einer dahinter befindlichen Baumpartie; ferner das Weiß des Grabtuches, das durch die Bewegung des Emporhebens und dadurch, daß ein Teil der Stoffmasse am Boden liegt, wirksamen, großzügigen Faltenwurf erhalten hat; plastisch tritt der leichenfahle Körper hervor. Den Hintergrund der Szene bildet außer der erwähnten, die Mitte einnehmenden Baumpartie eine in warmen, gelbroten Tönen gehaltene Landschaft. Die Fülle dieser breit und kräftig aufgetragenen Farben, die durch das Weiß des Tuches belebt wird, übt eine Wirkung, die in dem Innenlichte des Kirchenraumes erst recht zur Geltung gelangen wird. Die Zeichnung der Figuren, besonders auch des Aktes, zeugt von tüchtigem Können. Die Charakterisierung beider Personen ist tief empfunden. Sie entspricht der Gemütswärme und Frömmigkeit des Volkes, dessen natürliches Kunstgefühl überdies an der in dem Ganzen wie in den Einzelheiten waltenden Auffassung Befriedigung seiner Ansprüche finden wird. Mir scheint, daß hierin kein geringes Lob ausgesprochen ist. Eine Volkskunst voll gesunder Unbefangenheit, Kraft und Schönheit ist es, was wir brauchen.

VI. ZWEI GEMÄLDE VON PH. SCHUMACHER

1. Die bescheidene Kunst der Votivtafelmalerei ist in neuerer Zeit arg in Verfall geraten. Das Volk gibt sich über die Bedeutung solchen Verlustes keine Rechenschaft. Es weiß nicht, daß eine der feinsten Blüten, die sich aus der Tiefe seines innersten Wesens heraus entfaltet haben, in Gefahr ist, zu verkümmern. Die Volkskunst, die echte, wahre, nicht jener bunte Kram, den Übersättigte dazu benutzen, um mit Naivität ein halb sehnsüchtiges, halb leeres Spiel zu treiben, — jene zu schützen, zu fördern, weiter zu entwickeln gehört darum zu den wichtigsten Kulturpflichten. Mit Genugtuung darf jede Tat begrüßt werden, die aus diesem Bewußtsein hervorgeht. Sie schafft Nutzen und trägt sicher gute Frucht. So hat man eine solche Gelegenheit benutzt, als der Plan bestand, den im Kriege gefallenen Mitgliedern der Münchener katholischen Arbeitervereine in der Wallfahrtskirche Maria Eich ein Ehrengedenkzeichen zu stiften. Die Absicht, eine große

steinerne Tafel an der kleinen Kirche anzubringen, konnte zum Glück noch rechtzeitig vereitelt werden. Statt dessen beschloß man, auf Anregung von Msgr. Hartig, ein Votivgemälde in der schon mit vielen dergleichen Bildern angefüllten Kirche anzubringen, so dem Charakter des Kirchleins Rechnung zu tragen und gleichzeitig den zahllosen Wertlosigkeiten dortselbst ein anregendes, auffrischendes Beispiel wirklicher Kunst gegenüberzustellen. Die Ausführung des volkstümlich schlichten Bildes übernahm Prof. Philipp Schumacher, dessen Art für die Lösung einer solchen Aufgabe ja besonders geeignet ist. Sein Bild hat die Form eines etwa 1 m langen und etwa halb so hohen Rechteckes, dessen Mitte oben flachbogig überhöht ist. Die malerische Darstellung des Bildes zeigt einen in der Mitte des Bildes emporstrebenden mächtigen Eichbaum. Vor dem Hintergrunde seines reichen grünen Laubes schwebt auf leichten Wolken das goldfarbige Gnadenbild der Muttergottes von Maria Eich. Unten naht sich von einer Seite her eine Prozession, der Priester ist im Anblicke des Gnadenbildes niedergekniet; auf der anderen stehen und knien Soldaten in Verehrung der Muttergottes, einer liegt im Sterben. In der Ferne sieht man die Wallfahrtskirche Maria Eich. Die soeben beschriebene bildliche Darstellung muß sich mit dem Raum begnügen, den ihr zwei große viereckige Schrifttafeln übriglassen. Sie sind links und rechts von dem Bilde der Muttergottes untergebracht und enthalten die nach den Stadtvierteln und den Münchener Vororten geordneten Namen von 140 Gefallenen. Unterhalb des Bildes zieht sich eine mehrzeilige, gleich den beiden Tafeln in gut lesbarer gotischer Druckschrift gehaltene Inschrift hin. Sie erinnert an die zehn Wallfahrten, welche die katholische Arbeiterschaft Münchens in den Jahren des Weltkrieges zur Muttergottes unter der Eich veranstaltet hat und erklärt die Bestimmung des Bildes, das vom Bezirksverbande der katholischen Arbeiter- und Arbeiterinnenvereine der Stadt München gestiftet ist. Das Bild wirkt durch schlichte Innigkeit und Wahrheit frommen Empfindens, durch Gesundheit, Natürlichkeit des Vortrages, durch kräftige, frische, ungesuchte Farbe. Äußerlich wie innerlich redet es die Sprache des einfachen, gläubigen Volkes. Taktvoll ist auch eine ins Auge stechende Goldrahmung vermieden worden. Der Rahmen besteht aus einer schmalen, gewölbten Holzleiste, die mit grünem Lorbeer bemalt ist; die Ecken sind durch rote Tupfen hervorgehoben. — Das neue Votivbild von Maria Eich erfüllt seinen doppelten Zweck in wahrhaft würdiger Art. Möchte es dazu beitragen, der Überzeugung Boden zu verschaffen, daß in allen Fällen, auch wo es sich um scheinbar bescheidene Aufgaben handelt, Geist und Können des Künstlers, nicht der gute Wille des Handwerkers, am wenigsten aber der Katalog der stets mit minderwertiger Scheinware handelnden Firma, zur Erreichung dauernd wertvoller und erfreulicher Ergebnisse führt.

2. Für die katholische Pfarrkirche St. Ursula in Meiste (Westfalen) hat Philipp Schumacher ein Altarbild geschaffen, das der Verherrlichung der Patronatsheiligen gewidmet ist. Es erhält seinen Platz innerhalb der schönen Barockarchitektur des Chores an Stelle eines allzu kleinen, unansehnlichen und künstlerisch unbedeutenden Ursulabildes, das wiederum als Ersatz für ein verschwundenes großes Barockwerk hatte dienen müssen. Mit einer Höhe von 3,20 m und einer Breite von 1,50 m füllt das Schumachersche Gemälde den Platz jenes alten Bildes fast ganz aus, indem es nur unter sich dem Tabernakel mehr Raum läßt. Mit der Großzügigkeit und Einfachheit seiner Komposition und der Kraft seiner Farben — Eigenschaften, die ihre Entstehung der künstlerischen Absicht verdanken, einen Anklang an das Barock des Kirchenbaues zu schaffen — wird das Schumachersche Bild eine kräftige Fernwirkung üben und aufs wesentlichste zum Schmucke und zur Belebung des Innenraumes beitragen. — Die Darstellung zeigt die hl. Ursula, gekrönt und in der Linken ein kleines Kreuz haltend, wie sie inmitten ihrer Gefahrtinnen mit diesen gemeinsam das Martyrium erwartet. Der Augenblick wird alsbald kommen, denn bereits scheint eine der Jungfrauen, die zur Rechten Ursulas kniet, ihrer Bewegung und ihrem Ausdrucke nach den nahenden Feind zu erblicken. Die Schar der 11000 Glaubenszeuginnen hat der Künstler mit kluger Berechnung auf 11 eingeschränkt. Kniend und flehend drängen sie sich um die Führerin und harren in frommer Ergebung des Schicksals, das sie treffen soll. Angedeutet ist es durch Bogen und Pfeile, die am Boden liegen. Den himmlischen Lohn bringen zwei Engel, die, der eine einen Kranz, der andere einen Palmenzweig herbeitragend, in goldig hellem Gewölke über den Häuptern der Todgeweihten schweben. Die Örtlichkeit ist durch den im Dufte des Hintergrundes aufragenden Kölner Dom angedeutet, vor dem der Rhein, den grünlichen Himmel widerspiegelnd, mit Wellengefunkel dahinströmt. — Die Zeichnung und Komposition weisen die Reinheit des Schumacherschen Stiles, der, trotz der erwähnten Rücksichtnahme auf den Charakter des Barock, seine vollste Selbständigkeit behauptet und der Höhe des Gedankeninhaltes durch edle, monumentale Stilisierung der Figuren, Faltenwürfe usw. Rechnung trägt. Die Gruppe der 12 Frauen hat etwas Reliefartiges, doch sorgen Licht, Schatten und der Reichtum der Farbe für lebendigste moralische Wirkung. Die Komposition wird von der erhabenen Figur der in die Mittelachse gestellten Ursula beherrscht. Die Gefährtinnen sind streng und doch ohne Zwang um sie angeordnet in der Weise, daß sich die Gruppe durch das Knien und Stehen in zwei Teile gliedert, deren ersterer aus einem spitzen, gleichschenkeligen Dreiecke konstruiert ist. Die Höhe wird durch die Engel auf das glücklichste ausgefüllt. — Eine besondere Schwierigkeit für den Künstler bestand darin, bei der Charakterisierung Eintönigkeit zu vermeiden. Sind doch alle Personen gleichen Geschlechtes und Alters, alle von der gleichen Empfindung beseelt. Durch Verschiedenheit der Beleuchtungen, der Gewandfarben, des Ausdruckes, der individuellen Schilderung ihres Nachsinnens und Wartens ist es trefflich gelungen, dieser Schwierigkeit Herr zu werden. — Die Farbe zeigt des Künstlers Bewußtheit für die Anforderungen des monumentalen Stiles. Die Jungfrauen rechts von Ursula tragen rote und verschieden grüne Gewänder, die links solche in Orange und verschiedenem Blau; die knienden zeigen zweierlei Grün, Violett und Gelb. Die Fahne links ist rot. Diese durchaus harmonische Farbenpracht wird beruhigt durch die vertikale Masse des zarten Gelb des Gewandes, das Weiß des goldgesäumten Mantels der hl. Ursula, deren Bedeutung dadurch dem Auge schon von weitem sichtbar wird. Das Ganze wieder ist horizontal zusammengehalten durch das Grün der mit gelben Primeln geschmückten Wiese und durch den schwach goldigen Ton der Wolken, in denen die fast farblosen, visionär geschilderten Engel schweben. So ist auch Irdisches und Überirdisches klar voneinander geschieden.

VII. GOLDSCHMIEDEARBEITEN VON J. SEITZ

1. Bei der »Gesellschaft für christliche Kunst« zeigte Joseph Seitz zwei Kelche aus vergoldetem Silber, sowie ein Missale. Das letztere war in weißes Schweinsleder gebunden. Der Vorderdeckel, der an den Ecken mit je einem viereckigen vergoldeten Buckel besetzt war, trug in der Mitte als Zierde eine achteckige vergoldete Tafel mit einem in Relief ausgeführten Kreuze, das

das Monogramm Christi auf blauem Emailgrunde zeigte. Weiter unten sah man den Titel in durchbrochener Arbeit. Die beiden Kelche waren aus vergoldetem Silber und hatten schlichte Grundform. Der eine, prächtigere, war an seinem kreisrunden Fuße mit vier flachen, bunten Halbedelsteinen zwischen Silberfiligran besetzt, den romanisierenden Knauf zierten Engelfiguren, die Kuppa schmückten Bergkristalle, weiter oben ein umlaufendes Wellenband. Der einfachere Kelch hatte am Fuße vier ovale Medaillons mit grün emaillierten Symbolen der hl. Eucharistie, am Knauf zierlichen Besatz mit farbigen Steinen zwischen Silberfiligran, um die Kuppa läuft ein einfaches Inschriftband. Edle Wirkung tun bei beiden Stücken die glatten Metallflächen.

2. Der Anregung des um die Förderung der christlichen Kunst verdienten verstorbenen Pfarrers Heumann in Elbersroth verdankt eine für die dortige Pfarrkirche bestimmte Monstranz ihre Entstehung, die als Kriegserinnerungszeichen gedacht ist. Entworfen und ausgeführt wurde das prächtige, etwa 50 cm hohe, aus vergoldetem Silber gearbeitete Stück von dem Münchener Goldschmied Jos. Seitz. Aus einem wuchtig gezeichneten ovalen Sockel wächst der schlanke Stiel empor, der die als Sonne gestaltete Monstranz trägt. Die mit Opalen und Filigran besetzte Lunula befindet sich in einem verglasten herzförmigen Behältnisse, dessen Rand mit Rubinen besetzt ist. Über dem Herzen liegt die silberne Dornenkrone, goldene Flammen lodern aus ihm empor. Diesen Mittelteil umgeben acht schmale Strahlen, die mit Amethysten geschmückt sind. Die Zwischenräume zwischen den Strahlen sind mit durchbrochen gearbeitetem silbernem Ornamentwerk gefüllt, mit dessen Naturfarbe das eigentümliche Grün von Chrysodorsteinen vornehm harmoniert. Im untersten Felde sieht man das silberne Lamm Gottes auf dem Buche mit den sieben Siegeln, über dem obersten erhebt sich ein durchbrochenes Kreuz mit grünen Chrysoprasen und violetten Amethysten, den Hintergrund bildet eine reich gegliederte goldene Sonne. Durch ihre Strahlen schlingt sich ein gelblichweiß emailliertes Band mit der goldenen Inschrift: »Da robur fer auxilium, bella premunt hostilia. Anno Dñi 1918. Den Sockel ziert das edle Grau von Chalcedonen. Zwei Nodi besitzt der Griff. Der untere kleine ist mit roten Almandinen besetzt, der obere längliche ist größer; er besteht aus Elfenbein, geschmückt mit Chrysoprasen. Das ganze Werk ist eine der bedeutungsvollsten neueren Arbeiten der Münchener angewandten christlichen Kunst.

3. Joseph Seitz hat noch zwei andere schöne Werke geschaffen, deren hier in Kürze Erwähnung getan sei. Das eine ist ein Ciborium; als Andenken an einen Gefallenen ist es für die Kirche von Erlenbach am Main bestimmt. Das in strengen Formen gehaltene Stück besteht aus vergoldetem Silber. Über einem flachen, kreisrunden Fuße erhebt sich der niedrige Schaft mit kräftig betontem Nodus. Darüber ruht die wuchtig ausladende Kelchkuppa. Ihr gewölbter Deckel ähnelt einer Krone; über der Mitte erhebt sich ein Kreuz. Ruhig und einfach ist die Linienführung, die Wirkung beruht vorzugsweise auf der Behandlung breiter Flächen. Am Sockel wechseln flach getriebene Ornamente mit trapezförmigen Chrysodoren. Der Nodus zeigt umlaufenden Besatz mit aufrecht gestellten, länglich viereckigen Platten der sehr dekorativ wirkenden, weißgefleckten chilenischen Lapislazuli. Der Körper des Kelches mit seinem Deckel ist durch horizontale Inschriftbänder und vertikale Streifen, die mit Filigran und Rubinen besetzt sind, in Flächen gegliedert. Die aus dünnen Drähten gebildeten Spitzen der Krone tragen grüne Chrysoprase und kleine Rosenquarzkugeln. — Die andere Arbeit ist eine aus vergoldetem Silber bestehende, reich geschmückte Monstranz für die Kirche von Grottenherten (Kr. Bergheim a. Rh.). In erlesenstem modernem Geschmacke entworfen ist das schöne Werk. Der Künstler hat besonderen Wert darauf gelegt, bei aller Pracht der Einzelheiten doch edle Einfachheit festzuhalten und eine ruhige, gute Fernwirkung verbürgende Silhouette zu schaffen. Ein breit gelagerter ovaler Sockel, der mit chilenischem Lapislazuli geschmückt ist, trägt den schlanken, mit indischen grauen Achaten gezierten Schaft. Der Nodus ist mit Amethysten besetzt. Auf den Schaft setzt sich mit technischer Kühnheit, fast schwebend, eine zartgearbeitete große Mandorla, geschmückt mit Chrysoprasen. Sie umfaßt ein durch große Bergkristalle in ihr festgehaltenes, schlankes, auf einer Spitze stehendes Viereck (aus konkaven Linien), das wiederum zwei konzentrische Ovale in sich schließt. Durchbrochen gearbeitete Halbkreise umgeben, gefüllt mit Filigran und Amethysten diese Teile, die gleichfalls im Schmucke edlen Gesteines prangen. Die Zwickel des Vierecks wirken mit ihrem Silberfiligran auf violettem Metallgrund besonders vornehm. Außerordentlich fein ist die Ausführung der Lunula. Sie zeigt auf Goldgrund Silberfiligran und kristallklare Amazonite. Auch die Rückseite der Monstranz ist nicht ohne Schmuck geblieben. Sie zeigt silberne Plättchen mit Stichelarbeit, die durch rote Farbe hervorgehoben ist; die Darstellungen weisen Hindeutungen auf das allerheiligste Sakrament: den Quell der Gnaden, den Mannaregen, den Baum des Lebens und den Feuerherd der brennenden Liebe.

Doering

VORTRÄGE ÜBER FRIEDHOFSKUNST

In den Tagen vom 8. bis 11. Juli veranstaltete der Schlesische Bund für Heimatschutz für Studierende der katholisch- und evangelisch-theologischen Fakultät an der Universität in Breslau, sowie für die katholischen Geistlichen zusammenhängende Vorträge über Friedhofskunst. Als Vortragender war der auf dem Gebiet der Friedhofskunst tätige und bekannte Architekt Robert B. Witte aus Dresden gewonnen worden. An Hand von etwa 140 Lichtbildern gab der Redner zunächst einen Überblick über den heutigen Tiefstand der Friedhofskunst und dessen Ursache. Der Hauptfehler liegt neben dem allgemeinen Niedergang jeglicher künstlerischer Kultur, die wir als Erbe des 19. Jahrhunderts übernommen haben, in dem Mangel der Erkenntnis, daß Gottesacker und Kirche zusammen gehören, daß Friedhofskunst eine sakrale Kunst ist. Ein Rückblick auf die alten Begräbnisstätten weist zur Genüge die Richtigkeit dieser Auffassung nach. Die pantheistische Lebensauffassung tat ein übriges. Infolge dessen sind auch viele Neuanlagen mit dem Ohlsdorfer Friedhof in Hamburg an der Spitze in sich eine Lüge, weil sie den Dreiklang Kunst, Natur und Religion nicht zu verbinden verstehen. Mit rein ästhetischen Fragen, ob sie sich nun auf das Grabmal allein oder auf die gärtnerische Gestaltung beziehen, kann die Friedhofskunst nicht gebessert werden: das hat auch Baurat Grässel, als er den Münchener Waldfriedhof anlegte, gefühlt. Als Hauptmoment muß das religiöse Gefühl, der religiöse Gedanke, der in der Idee des Todes liegt, hinzukommen.

An vielen Beispielen konnte die These bewiesen werden, nicht allein durch Vorführung solcher aus alter Zeit, die in sich Qualität besaßen, sondern auch durch Beispiele aus neuerer Zeit, die schlagend den Niedergang zeigte, wie an Stelle von wahrer Innerlichkeit und Religiosität toter Konventionalismus und proletarische Parvenüsucht getreten sind.

Wie viele Gesichtspunkte bei Erwerbung eines Grundstückes für einen Gottesacker in Frage kommen, wurde des weiteren und längeren ausgeführt: daß die Entfernung von der Ortschaft, die Windrichtung und Grund-

wasserströmung, die Beschaffenheit und Zusammensetzung des Bodens, die landschaftliche Lage und die zukünftige gärtnerische Gestaltung eine höchst wichtige Rolle spielen. Zahlreiche Bilder erläuterten weiterhin die künstlerische Ausgestaltung des Geländes mit gärtnerischen Anlagen, mit Bauten, Brunnen, Denkmälern, mit Nutzbauten und Gärtnerei. Und wie in dieser Umgebung ein künstlerisch einwandfreies Grabdenkmal stehen muß, darüber gaben die vielen Lichtbilder charakteristischer Werke unserer besten Künstler Aufklärung und Anregung. Zum Schluß verbreitete sich der Vortragende noch über Denkmalpflege, Friedhofsordnung und Kriegerehrungen auf Friedhöfen und in Kirchen.

Den ganzen inhaltsreichen Vorträgen war klar zu entnehmen, daß der Zusammenklang von Natur, Kunst und Religion allein unsere Friedhöfe zu dem schaffen, was wir alle erstreben. Erst dann können wieder von ihnen starke religiöse Anregungen auch auf die Menschen, die keine Kirche besuchen und die doch als Leidtragende gezwungen werden, den Gottesacker zu betreten, ausstrahlen.

Im Anschluß daran fanden unter Führung von Gartenbaudirektor Erbe Besichtigungen der städtischen Friedhöfe an der Oßwitzerstraße statt, wobei das Für und Wider am sichtbaren Beispiel praktisch erläutert wurde.

WIENER KUNSTBRIEF

Frühjahrsausstellung der Genossenschaft bildender Künstler. — Bund der geistig Tätigen. — Ausstellung der Pensionsgesellschaft bildender Künstler. — Secession. — Hagenbund. — Neue Vereinigung. — Das Neue Auge. — Österreichischer Künstlerbund. — Albrecht-Dürer-Bund. — Sonstige Ausstellungen.

Fast zu viel des Guten ist es, das gegenwärtig Wien in kürzester Reihenfolge und auch gleichzeitig nebeneinander an Ausstellungen der verschiedensten Richtungen aufzuweisen hat, von der mehr konservativen Genossenschaft angefangen bis zu den kubistischen und futuristischen Narreteien des »Bundes der geistig Tätigen« wie sich die letztgenannte Vereinigung etwas anspruchsvoll selbst getauft hat.

Glücklicherweise sind die großen Ausstellungen der noch immer an der Spitze des Wiener Kunstlebens befindlichen beiden ältesten Gesellschaften, der »Genossenschaft« und der »Secession« diesmal durchweg sehr reichhaltig und interessant. Um mit dem »Künstlerhaus« zu beginnen, so ist es angenehm feststellen zu können, daß nunmehr die bisher zu Spitalszwecken verwendeten Räume endgültig ihrem künstlerischen Zweck wiedergegeben sind und bereits in die gegenwärtige Ausstellung miteinbezogen werden konnten. In freundlicher Helle leuchtet heute der große Mittelsaal, der der Plastik gewidmet ist, dem Eintretenden entgegen. Mächtig durch Umfang wie formvollendete Gestaltung wirkend, zeigt sich im Vordergrunde Professor Josef Müllners »Deutscher Volksbrunnen für Mödling«, dessen kraftvolle und dabei doch einfache Architektur von Baurat Karl Seidl herrührt. Die Hauptfigur des Brunnens stellt einen in einer Nische sitzenden Jüngling dar, der die Augen mit den Händen beschattend, ernsten Blickes ins Weite schaut. Zu beiden Seiten der Figur ruhen auf Pfeilern zwei stilvolle Adler. Außer diesem Brunnen stellt Müllner zwei überlebensgroße Steinfiguren für das projektierte Lueger-Denkmal aus, welch letzteres aber aller Wahrscheinlichkeit nach heute wohl als abgetan betrachtet werden muß. Bis die endgültige Entscheidung fällt, dürfte des Künstlers so wertvolle Arbeit provisorisch im Städtischen Museum eine Heimat finden. Eine Anzahl größerer Porträtbüsten und verschiedene andere sehr bemerkenswerte Arbeiten zeigen die Art Müllners in anschaulichster Weise. Die plastischen Bildwerke weisen in erfreulichem Gegensatz zu früheren Ausstellungen in der gegenwärtigen Kunstschau auch mehrere solche religiöser Art auf, so Karl Wolleks Soldatengrab, Julius Philipps mädchenhafte Madonna, Michael Six' Christusstatue, aus dem Gebiete der Keramik gleichfalls eine »Madonna mit Schafen« von Ida Schwetz-Lehmann, recht zart aufgefaßt. Eine hervorragend schöne kunstgewerbliche Leistung ist Professor Artur Kaans Weihbrunn-Kessel in Bronze. Auch sonst sind die plastischen Arbeiten verhältnismäßig zahlreich. Mit einem Walther von der Vogelweide zu Pferde ist Heinrich Scholz, einer unserer begabtesten jüngeren Bildhauer, vertreten, dessen religiöse Plastiken zum Teil schon früher in unserer Zeitschrift im Bilde wiedergegeben wurden; auch seine neueste Schöpfung zeigt die gleich glückliche Hand und die echt künstlerische Seelengemeinschaft mit den Dingen, die er darstellt wie alle seine bisherigen Plastiken. Friedrich Gorniks »Balkenträger«, »Abschied« von Hans Schaefer, Endstorfers Fischreiterbrunnen, Fialas »Kind des Herakles«, »Fruchtbarkeit« und »Stürmer« von Heu, der Studienkopf einer alten Frau von Kreijca. Von vorzüglicher Individualisierung zeugt die prächtige Marmorgruppe »Reue« von Kranewitter und auch Otto Hofner präsentiert sich mit mehreren Arbeiten von seiner besten Seite; dessen Porträtreliefs zu dem Denkmal des früheren Bürgermeisters Dr. Prie sowie für Lobmeyr sind ebenso monumental wie vornehm dekorativ. Recht gute Holzplastiken zeigen Zelezny in seinem Mädchenkopf, Rudolf Porsch mit den beiden Pendants »Augustin« und »Rattenfänger«. Ausgezeichnete polychrome Terrakotten bringt Artur Strasser in seinen Statuetten Pipin der Kurze und den zwei Patrizierfiguren. Von Bildnisbüsten seien noch erwähnt: Scherpes glänzend charakterisierter Kopf Rudolf Weyrs und Rothbergers »Generaldirektor Kurz«. Wohl vollständig sind die Wiener Meister der Medaille und Plakette vertreten. In geschmackvollen, reichhaltigen Wandtableaus finden wir nach seiner Rückkehr aus dem Felde Ludwig Hujer, ferner Professor Stefan Schwartz, Hartig, Michael Six, Weinberger, Thiede, Julius Tautzl, alle mit Leistungen von durchweg bewundernswerter Technik und meist überraschend guter Charakteristik.

In der großen Reihe von »Gemälden« verschiedensten Genres seien folgende mit religiösen Motiven erwähnt. Karl Fröschls »Madonna im Walde« von lebhafter malerischer Wirkung und zweifellos starkem Stimmungszauber, ferner Currys »Grablegung Christi« in etwas ungewöhnlicher Auffassung. Ein interessantes koloristisches Werk von großer Ausdrucksfähigkeit ist die ganz in Blau gehaltene »Vision«. Erwähnt sei hier noch Eichhorns Heiligen-Reliquie. Dieses Bild von anfangs etwas schauerlich anmutendem Eindruck zeigt ein juwelengeschmücktes Skelett (nach der Wirklichkeit wiedergegeben) und fesselt besonders durch seine glänzende Beherrschung des Stoffes wie durch die malerischen wie poetischen Kontraste, die es in reichem Maße auslöst. Der grandiose Eindruck wird hier tatsächlich bis zur Feierlichkeit erhoben. In das Genre-Gebiet gehören Alfred Buchtas in natürlicher Ungezwungenheit gemalte »Heiligen drei Könige«, Max Poosch' »Barmherziger Samariter« ebenso dessen Krippenbild, die beide die bekannten Vorzüge des stets fleißigen Klosterneuburger Künstlers aufweisen; des ferneren Bilder von den Fronleichnamsprozessionen in Wien und Mödling, ein Kirchen-Inneres von Hans Maßmann, von dem auch ein Sankt Nepomuk zu sehen ist. Sonst herrschen in der Hauptsache Landschaft und Porträts vor, welch letztere ja eine Stärke der Aus-

stellungen der Genossenschaft bildender Künstler zu sein pflegen. So ist W. V. Krauß ein ganzer Saal für seine Sammelausstellung eingeräumt worden, von welcher die Porträts des Archimandriten Josef, des Exkönigs Ferdinand von Bulgarien, des Flieger-Offiziers Banfield und des Bildhauers Professor Müllner an erster Stelle zu nennen sind. Das Bildnis »Altes Mutterl« ist ein Meisterstück malerischer Feinheit und die Skizzen aus den Balkanländern — »Konstanza« und die »Rumänische Gesandtschaftskirche in Sofia« — sind bewundernswert. Die Landschaft, das Genre, ich möchte nur noch auf seine Bilder Kind am Klavier, Modellpause, Vater und Sohn verweisen, zeigen Krauß fern von aller Spezialisierung. Achtunggebietend ist auch die Kollektion Sterrers, der sich immer mehr zu einem unserer bedeutendsten Künstler entwickelt. Es war seine »Geburt Christi« (bereits in einem früheren Heft der Christlichen Kunst ausführlich erwähnt), ursprünglich und naiv in der Erfindung, fesselnd und warm empfunden in jeder Einzelheit, die ihn mit einem Schlage als eine Hoffnung der jungen Künstlerschaft legitimierte. In dieser Ausstellung bringt Sterrer in der Hauptsache Bilder vom Flugsport, die in den zwölf Blättern »Flieger im Hochgebirge« das Flugzeug in den Lüften, hoch über Gipfeln, in Eis und Schnee, in Abgründe tauchend, von unzähligen Schrecken umwittert, voll Kraft und Stimmung zum Ausdruck kommt. Ein Aquarellporträt des Kunstsammlers Grafen Lanckoronski, die Aquarellkreide-Studien und farbigen Kreidezeichnungen mit künstlerisch wertvollen Motiven zeigen von der Mächtigkeit der malerischen Sprache, mit der uns der Künstler in allen seinen hochbedeutenden Arbeiten überrascht. Durch kraftvoll realistische Ausführung wirken die Bildnisse Rauchingers, von denen besonders das Porträt des Professors Hugo Darnaut auffällt. Ein Bild von großer malerischer Wirkung ist das Porträt des Grafen Széchényi Pascha von Albert Janesch. Alexander Goltz zeigt in den Bildern Dr. Viktor Adlers und von Frau Wilbrandt-Baudius sein erprobtes Können. Stark wirkt auch das Doppelbildnis Karlinskys, das gleiche gilt von Wilhelm Wodnanskys Bildnis des Philharmonikers Behrends und von Viktor Scharfs Damenporträt. Interieurs und Landschaften sind, wie schon erwähnt, in überreicher Zahl vorhanden — Großes und Kleines —, doch muß deren Begutachtung natürlich nur eine sehr beschränkte sein. Von Wilhelm Legler ein Bauernhof, von Ranzoni ein Gehöft bei Hofgastein, von Ferdinand Beck eine Lärchengruppe, von Fritz Zerritsch ein steirischer Markt, von Thomas Leitner ein Hafenmotiv aus Capodistria, von Hugo Darnaut ein Erntebild, von Ferdinand Brunner eine verfallene Mühle, von Eduard Kasparides »Herbstsonne«, von Max Suppentschitsch ein Weingartenweg, von dem viel zu früh verstorbenen Georg Holub ein prächtiger Waldeingang, weiterhin von Wilhelm Legler ein Dorfteich im Winter, von Emil Strecker in Dürnstein »Das Haus in der Sonne« und »Die alte Stiege«. Rudolf Böttger bringt ein paar Gärtnerburschen, Oskar Laassen eine Fischerfamilie, Andreas Harasch eine Mädchenfigur »Der Frühling«, Viktor Krauß Kinder mit Hund, Otto Herschel ein Bild »Die beiden Uhren«, Franz Windhager ein eigenartig anmutendes Bild »Harmonie«, Alfred Zoff ein schön gemaltes Bild »Abend in der Bucht von Capri«. Von Professor Strauch, dem ausgezeichneten Klosterneuburger Künstler, sind die beiden Bilder der Brentagruppe und »Aus Levico«, von Therese Schachner ein kerniges Bild aus dem Wiener Wald, von Karl Krenek ein ausgezeichneter Spätherbst. Joh. Nep. Geller erfreut mit einem Motiv aus Bremen und einem alten Hof in Weißenkirchen, Adolf Schwarz mit dem Fischerhafen von Lussingrande. Von Georg Holub sollen außer dem bereits aufgeführten Waldeingang noch genannt werden »Die Adria mit den Julischen Alpen«, »Die Vajolettürme und der Grič-Sattel aus Kronau«. Ein umflorter Kranz zu Füßen von Holubs Bildern ist ein Zeichen der Erinnerung an diesen vortrefflichen Künstler. Eine sehr tüchtige Arbeit ist Rud. Böttgers »Bazar in Odessa«, von überzeugender Naturwahrheit Karl Onckens »Abend in der Heide« und Karl Ludwig Prings Ortler und Königsspitze. Erfreuliche Leistungen bieten auch Otmar Ružickas »Kartoffelacker« und Zetsches »Abend in Randersacker am Main«.

Eine interessante Ausstellung bildet die diesmal ungemein reichhaltige und auch wertvolle Graphik im Oktogon vor dem deutschen Saal. Hier sind namentlich Eggelers Radierungen, betitelt die Seuche der Pestilenz, die geistreiche Illustration eines Chronikblattes, das vom schwarzen Tod erzählt, bemerkenswert. Holzschnitte von Elfriede Miller-Hauenfels »Der Kampf um die Seele«, an welchen die sichere Behandlung der alten Holzschnittmanier gelobt werden muß. Viel bewundert werden auch die trefflichen Kohlen- bezw. Bleistiftzeichnungen von Karl Eyth aus Hard am Bodensee, die etwas Menzelsches an sich haben, tüchtige Radierungen von Eckhardt, Prinz, Michalek, Saliger und Kasimir. Sergius Hruby bringt einen Zyklus Federzeichnungen allegorischer Art (Die tote Mutter — Die Flucht — Die Lüge — Himmel und Erde — Das Klagelied), die technisch und, als Schöpfung eines künstlerischen Intellekts, sehr wertvoll sind, textlich aber wohl eines näheren Kommentars bedürfen. Sechs Exlibris von Richard Lux, treffliche Farbenholzschnitte von Siccard-Redl, eine Federzeichnung »Sehnsucht« von dem Steirer Karl Mader aus Fürstenfeld, Kleintierstudien in farbiger Radierung von Leopold Prinz, zwei Temperabilder von Hubert Zwickle, einige Sachen in Tempera-Manier von Karl Krenek und Hugo Hodiener, die Federzeichnung »Russenkopf« dürften mit zu den erfreulichsten Leistungen der graphischen Abteilung zählen.

Das obere Stockwerk des Künstlerhauses hat die Genossenschaft gastfrei — vielleicht mit besonderer Absicht — dem »Bund der geistig Tätigen« eingeräumt, dessen hypermoderne Kunst (?), der Roten Garde wohl unter den Wiener Künstlern, bei uns weder heimisch werden noch ein Publikum finden dürfte, das diese Art von Malbetätigung jemals ernst nehmen wird, es sei denn, daß unser ganzes ästhetisches Fühlen von Grund aus sich umgestalten würde, was menschlicher Voraussicht nach nicht zu befürchten ist. Jeder, der sich die rätselhaften Abnormitäten der Ausstellung betrachtet, frägt sich zuerst unwillkürlich, ob die hier vorgeführte materielle Betätigung Ernst oder Spaß sei. Ein Wiener Feuilletonist bezeichnete diese Kunstschau als den »lustigen« ersten Stock. Immerhin kann man auch das Gegenteil finden, denn es ist doch traurig, daß Talent, Arbeit und die gegenwärtig so kostspieligen Farben für ein solches Chaos verschwendet werden, das in dem wahren Kunstfreund nur aufrichtiges Bedauern auslösen kann. Meister ist keiner unter den Ausstellern, wohl aber dafür mancher tragische Clown, den der fatale Bund der »geistig« Tätigen zu den Seinigen gemacht hat. Solch eine Ausstellung soll der Bund künftighin unterlassen, denn mit derartigen Geistestaten renommiert man nicht.

Außerordentlich erfreulich ist der Eindruck, den man von der »Ausstellung von Mitgliedern der Pensionsgesellschaft bildender Künstler in Wien« verbunden mit Kollektiv-Ausstellungen der Maler Hörwarter und Erwin Pendl erhält. Sie umfaßt eine Reihe älterer und neuerer Arbeiten ihrer Mitglieder und verdankt ihre Realisierung einer Anregung Professor Viktor Jaspers, der im Verein mit der hierfür gewählten Arbeitsgruppe, den Malern Hörwarter, Michalek und Pendl, die Durchführung der Grundidee, die jahrelange Unterbindung der Berufsinteressen während des Krieges durch die Veranstaltung dieser Ausstellung

zu beseitigen, in kürzester Zeit ermöglichte. Die den Ausstellern gemeinsame rege Farbenlust, die glänzende Charakterisierungsfähigkeit bei allem, was Auge und Phantasie gestalten, ein liebevolles Sichversenken in die gestellten Aufgaben lassen in dieser Ausstellung die große Reihe künstlerisch-reinster Schöpfungen guter, alter Malweise begreifen. Besonders treten die beiden Kollektiv-Ausstellungen von Hörwarter und Pendl hervor, von welchen dem ersteren ein eigener Raum zur Verfügung gestellt wurde. Hörwarter ist ein Stiller, Friedlicher, mehr der alten als der neuen Zeit zugeneigt, aber ein Aufrechter auf eigenem Grund und Boden, der Wärme und innere Bewegung gibt, wo andere mehr Äußerlichkeiten und Glanz bieten. Es sind in der Mehrzahl koloristische Kostbarkeiten, die der Künstler darbietet. Ihm ist es nicht um eine möglichst reiche Ausbeutung der Stoffe zu tun, er ist ein fein empfindender Idylliker. In nächster Nähe Hörwarters befindet sich auch die Kollektion Erwin Pendl. Über dieses Künstlers Wesen und Bedeutung hat die Christliche Kunst bereits in Heft 2 des neunten Jahrgangs (1912) eine ausführliche Arbeit gebracht. Als Maler des allmählich verschwindenden Alt-Wien sind seine Bilder und Zeichnungen mehr oder minder heimatständig und zeigen uns die wohlbekannten Stätten kirchlicher und profaner Kunst, Straßen, Winkel und alte liebe Gäßchen in den verschiedensten Variationen von Beleuchtung, Schnee, Nebel und Regenstimmung. Prächtig sind auch die Bilder von Karl Lorenz, besonders seine großen Gemälde von Burg Mödling und Perchtoldsdorf, von beinahe lyrischem Reiz seine kleineren Bilder mit Motiven aus Ober-Sankt-Veit, Klausen-Leopoldsdorf und Stock an der Erlauf; nicht zu vergessen der »Alten Burschenherrlichkeit«, eine Gruppe knorriger alter Bäume. Neben Lorenz hat ein zweiter Landschafter, Professor Viktor Jasper, der Maler des Wiener Waldes, Platz gefunden. Dieser Künstler bringt Landschaften von wohltuender Ruhe und klangschöner Harmonie. Friedrich Naumann sagt in einer seiner kleinen Kunstbetrachtungen: Der Landschaftsmaler kann ein Historiker sein oder ein Dichter oder ein Erzähler oder ein Naturforscher, so wird er stets mehrere dieser Eigenschaften in sich vereinigen. Dies trifft auch auf Viktor Jasper zu. Man wird ihn zunächst unter die naturforschenden Maler einreihen können. Er will eben einfach wiedergeben, was er sieht, nur kommt es ihm dabei nicht darauf an, mit dem Pinsel zu photographieren, sondern Reiz und Wert der farbigen Erscheinung festzuhalten. Auch als Porträtmaler tritt Jasper in dieser Ausstellung hervor. Es ist das ausdrucksvolle Bild einer Italienerin in gewissenhafter, treffsicherer Durchführung, das Stoffliche von hochachtbarer künstlerischer Qualität. Remigius Geyling bringt dekorative Skizzen zu »Traum im Leben« in Temperafarben und das Aquarellbild aus »Das Haus am Meer«; zwei Bilder aus Oberitalien ergänzen die vorgenannten Bilder in glücklichster Weise. Karl Heyd zeigt Darstellungen aus seiner kriegerischen Zeit am Isonzo, außerdem ein einsames Bauernhaus in Vahrn und die technisch wie malerisch glänzend durchgeführten Hafenpartien in Antwerpen. Eduard Adrian Dussek zeigt einige Aktbilder von gesunder Natürlichkeit und Frische, einen blendend schönen Blumenstrauß nebst Bildern landschaftlichen Charakters, alles in des Künstlers kerniger und sympathischer Weise. Als ein Meister von großem dekorativem Geschmack stellt sich Brioschin vor mit den in Öl gemalten Kompositionen zu »Aïda«, »Braut von Korea« und einem Kircheninnern. In den Bildern »Wallensteinsche Reiter« und »Durchbrechender Hirsch« bestätigt Theodor Breidwiesen ein starkes Können, das auch Adolf Müllner durchweg zuzuerkennen ist. Seine Schmiede in Schwanenstadt und die Matzleinsdorfer Kirche in Wien sind hierfür Beweise. Von auswärtigen Mitgliedern haben sich Johann Karnet und Ludwig Neumüller aus Freistadt eingestellt, deren Landschaftsbilder einschließlich eines Blumenstillebens angenehm in die Augen fallen. Weniger umfangreich ist die Plastik vertreten, aber durch tüchtige Leistungen. Es haben sich eingestellt Karl Kundmann, der inzwischen leider verstorbene Meister, mit einer stattlichen Reihe wertvoller Plastiken in Gips, darunter der s. Z. mit dem Rompreis ausgezeichnete Barmherzige Samariter, einer wertvollen Büste Führichs, einer solchen von Nikolaus Dumbe, zwei Viktorien und drei schönen Bronzebüsten von Brahms, Schubert und Grillparzer. Alle Arbeiten Kundmanns zeigen ebensoviel Schlichtheit der Form wie Feinheit der Empfindung, die sich mit den Zielen des Besten, was die moderne Plastik erstrebt, treffen. Anregend sind die Arbeiten Professor Richard Kauffungers, der für seine schöne Porträtbüste Baron Sartorios den Preis der Stadt Wien erhielt. Starkes künstlerisches Interesse beanspruchen ferner auch die Arbeiten von Professor Stefan Schwartz, vier Bronzebüsten, die zu dem Reifsten gehören, das der Künstler geschaffen. Ein frei entworfener Brunnen von großer Schönheit ist das Werk Otto Königs.

Bedeutend ist auch die Graphik. Professor Ludwig Michalek, der Meister der Nadel, bringt Arbeiten von ebenso großer Beseelung des Stoffes wie Formenschönheit, die Frucht einer gegen alle Zufallseinflüsse gewahrten Kunst und Stille. Zwei Pastellbilder der Stiftskirche in Vorau, die Studie zu der bekannten Radierung von Maria von Ebner-Eschenbach, die Kapelle in Salcano sowie eine weitere Reihe glänzender Federzeichnungen, Radierungen und farbigen Zeichnungen geben Zeugnis von der Vielseitigkeit des Künstlers. Vorzügliche Radierungen gibt es auch von August Steininger. Von Alwyn Ritter von Stein, — der Künstler starb am Eröffnungstag der Ausstellung — sehen wir in der Hauptsache koloristisch fesselnde Kostümstudien in Federzeichnung und Aquarell, zwei Handzeichnungen und auch ein paar Ölbilder mit italienischen Motiven, die zwar nicht hierher gehören, der Vollständigkeit halber aber mit erwähnt seien. (Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Maler Friedrich Stummel in Kevelaer ist im September verstorben. Er wurde am 20. März 1850 zu Münster i. W. geboren, besuchte das Gymnasium und ging hierauf im Jahre 1866 an die Akademie zu Düsseldorf, wo er 1873 in die Schule E. v. Gebhardts eintrat. Im Jahre 1878 weilte er mit Ludwig Seitz und Geselschap in Rom, das er später nochmal besuchte. Nach seinem ersten römischen Aufenthalt arbeitete er mit Geselschap die Kartons zu den Mosaiken an der Fassade des Zeughauses in Berlin aus. Später entwickelte er eine ausgedehnte Tätigkeit als Kirchenmaler.

Professor B. Rauecker (München-Solln) erhielt den Auftrag, die Apsis im linken Seitenschiff der Maximilianskirche zu München mit Mosaikmalereien zu schmücken.

Wettbewerb für die architektonische Ausbildung der Kraftstation am neuen Wertachkanal in Augsburg. Die Stadt Augsburg schrieb unter den in Augsburg ansässigen, nichtbeamteten Architekten obigen Wettbewerb aus. Das am 10. November tagende Preisgericht hat folgende Entwürfe preisgekrönt, bezw. angekauft: I. Preis 900 Mk. Entwurf »Maschinengehöft«, Verfasser Michael Kurz. — II. Preis 750 Mk. Entwurf »Canaletto«, Verfasser Dipl.-Ing. Kirchmayer. — III. Preis 650 Mk. Entwurf »Holzbach«, Verfasser Heinrich Sturzenegger. — Lobend erwähnt und mit 500 Mk. ange-

kauft: Entwurf »P.S.«, Verfasser Eduard Rottmann. — Entwurf »Wasserburg«, Verfasser Springer. — Mit 500 Mk. angekauft: Entwurf »Wertach«, Verfasser Karl Keller. — Entwurf »Vorhof«, Verfasser Heinrich Sturzenegger. — Entwurf »Signum«, Verfasser Heinz Wolf.

Wettbewerb zur Erlangung von Musterentwürfen für Holzbauweise. Die Regierung von Schwaben und Neuburg erließ an die nichtbeamteten Mitglieder der schwäbischen Kreisgesellschaft des bayerischen Architekten- und Ingenieurvereins eine Einladung ergehen zur Teilnahme an einem Wettbewerb zur Erlangung von Musterentwürfen in Holzbauweise. Von den eingelaufenen 20 Entwürfen hat das Preisgericht neun der Regierung zum Ankauf empfohlen. Ankäufe für 400 Mark: die Entwürfe »Land«, Verfasser Architekt Mich. Kurz, Augsburg; »Holzwurm«, Verfasser Madlener, Kempten; »Alte Zeit«, Verfasser Rottmann, Augsburg; »Wärmeschutz durch Nebenräume«, Verfasser Dipl.-Ing. J. Th. Schweighart, Augsburg; »System III«, derselbe Verfasser; »Der Not der Zeit gehorchend«, Verfasser August Stumpf, Augsburg; »Schurrholz«, Verfasser Heinrich Sturzenegger, Augsburg. — Ankäufe für 300 Mark: die Entwürfe »Notstandarbeit«, Verfasser Architekt Dipl. Ing. Alb. Kirchmayer, Augsburg; »Nix Neues«, Verfasser Architekt Springer, Augsburg. — Die sämtlichen Entwürfe sind in einer von der Regierung von Schwaben und Neuburg herausgegebenen Broschüre veröffentlicht. Einzelhefte sind durch die Buchdruckerei J. P. Himmer, Augsburg, zum Betrage von Mark 3.— zu beziehen.

BÜCHERSCHAU

Die Kirche von Jegenstorf und ihre Glasgemälde. Von Dr. Hans Lehmann, Bern, Francke. Kaum ein Freund der Baukunst wird der Kirche von Jegenstorf im schweizerischen Kanton Bern besondere Aufmerksamkeit schenken, denn er findet eine einfache Landkirche, 1514 erbaut, einschiffig, mit dem bescheidenen Turm im Westen, einem verhältnismäßig tiefen Chor mit angebauter Sakristei.

Dennoch hat diese Landkirche zur Feier ihres vierhundertjährigen Bestandes einer Jubiläumsschrift gerufen, die aus der Feder des verdienten Direktors des schweizerischen Landesmuseums, des Spezialisten auf dem Gebiete der Glasgemäldekunde stammt. Der Autor bemerkt, nachdem er die architektonische Dürftigkeit des Gotteshauses berührt, »diesen Mangel aber ersetzen die prächtigen Glasmalereien in den Fenstern, mit denen es so reichlich bedacht wurde, wie selten eine Dorfkirche«.

In der Tat, H. Lehmann weist uns nicht weniger als 43 bemalte Scheiben aus den Jahren 1515—1655 nach, wozu noch zwei Spätlinge des endenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zu rechnen sind. Wappen- und Figurenscheiben wechseln, doch herrschen erstere vor, wie man sich übrigens aus den acht beigegebenen, vorzüglichen Abbildungen überzeugen kann. Auffallend ist es und gleichzeitig kennzeichnend für die intime Vertrautheit des Forschers mit seinem Stoffe, daß, von zwei Fällen abgesehen, sämtliche Wappen aufgelöst werden. Er verfolgt ferner die Spuren der Inhaber der heraldischen Embleme, der Stifter der Scheiben, denn wir stehen in der Blütezeit der Wappenschenkungen an Kirchen und öffentliche Gebäude. Nicht bloß Standesscheiben von Freiburg und Solothurn werden genannt, sondern ganze Standesfenster von Bern und Basel, wodurch diese Städte allerdings weniger der Landkirche, als dem angesehenen Schloßherrn zu Jegenstorf ihre Sympathie bekunden wollten.

Nicht weniger glücklich war der Jubiläumschronist inbezug auf die Bestimmung der Glasmaler. Diesbezüglich bekundet er die volle Schärfe seines eingehend geschulten Auges. Unter elf Meistern werden die sämtlichen Werke verteilt, so daß kein einziges ohne Bekanntgabe des Namens seines Schöpfers bleibt. Der Beweis ist glänzend geleistet, auf den eingehend hingewiesen wird: »es lebte in Bern auch eine ganze Kolonie von Glasmalern, deren Kunst selbst die Anforderungen der anspruchvollsten Besteller befriedigen mußte«. Diesbezüglich wird die Neugierde des Lesers nur selten befriedigt, denn er wünscht die Bekanntgabe von Monogrammen, der charakteristischen Merkmale einzelner Künstler, die allerdings in den großen Abhandlungen Lehmanns über schweizerische Glasmalerei leicht zu finden sind.

In der »Kirche von Jegenstorf« tritt uns ein Stück sinniger religiöser Volkspoesie aus dem 16. Jahrhundert entgegen. Ein Muttergottes-Heiligtum erhob sich dort. Die drei Altäre, das Sakramentshäuschen, die Kreuzigungsgruppe von Lettner waren umglüht von einem seltenen Kranze farbiger Schöpfungen in den Fenstern, deren Erhaltung bis in die Gegenwart als besonders günstige Fügung bezeichnet werden muß. Sie haben in Lehmann ihren berufenen Interpreten gefunden. Dr. Adolf Fäh

Weihnacht. Geschichtlein von Lukas Klose, Bilder von Matthäus Schiestl. München A. D. 1919. Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., 117 S., 8°. Preis geb. 5 Mk., in Luxusband mit Goldschnitt 9 Mk. Das Büchlein ist inhaltlich wie buchtechnisch eine feine Weihnachtsgabe, an der jeder seine herzliche Freude haben muß. Acht kleine, tief gemütvolle Erzählungen wechseln mit ebenso vielen alten Weihnachtsliedern. Es ist nicht unsere Aufgabe, den literarischen Teil des Werkchens zu besprechen. Wohl aber haben wir seiner wegen der bildlichen Ausstattung zu gedenken, die freilich zum Allerbesten gehört, was moderne Kunst zu bieten vermag. Denn die neun Bilder, darunter ein farbiges als Titelbild, sind nach Gemälden Matthäus Schiestls hergestellt. Welcher Maler weiß auch besser, trauter, tiefer, volkstümlicher das liebliche Wunder der Geburt des Christkindleins zu feiern als er, der gerade diesen Gegenstand so oft und so warmherzig behandelt? Es ist äußerst fesselnd, die Feinheit des Sinnzusammenhanges, die innerliche Verwandtschaft dieser Bilder mit den eingeflochtenen alten Volksliedern zu beobachten. Entzückende Bilder hat der Meister beigesteuert, darunter die Weihnacht mit dem Harfe spielenden Engel und der brennenden Kerze, die Weihnacht im Zillertal, die Anbetung des Kindes mit dem Flöte blasenden Engel u. s. f. Auch die reizende (in Golddruck ausgeführte) Umschlagzeichnung ist von Schiestl. Doering

Der Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst 1920, herausgegeben von Josef Schlecht, verlegt von der Gesellschaft für christliche Kunst, G. m. b. H., liegt bereits fertig vor. Er fiel diesmal, im 16. Jahrgang, besonders prächtig aus und bildet eine vornehme Weihnachtsgabe. — Besprechung folgt.

DER PIONIER

Heft 1 und 2 des XII. Jahrg. (Oktober und November 1919): Der hl. Franz von Assisi in der bildenden Kunst. — Kataloge für Kunst und Unkunst. — Ein neuer Altar in der Rhön. — Unbefugte Ratgeber. — 9 Abbildungen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

WIENER KUNSTBRIEF

(Schluß)

Von ungewöhnlicher Bedeutung ist die Frühjahrsausstellung der Secession, die in zwei Abteilungen getrennt werden mußte, da die Fülle des Gebotenen trotz der sorgfältigsten Auswahl auf einmal nicht zu fassen war. Nicht alles natürlich stellt sich als ein Ruhmesblatt der Kunstgeschichte dar, aber die überwiegende Mehrzahl ergibt eine achtenswerte Höhe. Auch an Mannigfaltigkeit fehlt es nicht und mancher Künstler erhielt Gelegenheit, in geschlossenen Gruppen von Arbeiten seine Entwicklungsmöglichkeit zu zeigen. Den Hauptanteil an dieser Ausstellung bestreitet wohl unzweifelhaft Architekt Leopold Bauer, der mit einer umfangreichen Kollektion — in die er auch Arbeiten seiner Schüler aufgenommen hat — drei Säle mit Modellen, Entwürfen und Zeichnungen des durch die Folgen des Krieges eingestellten »Neubaues der Österreichisch-Ungarischen Bank«, zu einem großartig angelegten »Schifffahrtsgebäude« am neuen Donauhafen zu Wien, zu einem Theater der Fünftausend und noch einigen anderen stattlichen Bauwerken füllt. Ganz besonders hoch muß es Bauer angerechnet werden, daß er all diesen mehr oder minder profanen Zweckbauten eine gewisse klassische Architektur von großer Formschönheit gegeben hat und dadurch dem Ganzen eine bei solch meist nüchternen Riesenbauten seltene künstlerisch feine Note verlieh. Auch Bildhauer Heinrich Zite zeigt in dem von ihm geschaffenen figuralen Schmuck zu den vorerwähnten Schöpfungen große freischöpferische Phantasie und einen überaus gesunden Sinn fürs Monumentale. Vornehme Auffassung und Durchbildung lassen auch die acht Entwürfe Zites zu Gedenkmünzen erkennen, die im Ver sacrum-Zimmer zu sehen sind. Die Maler Harlfinger, Anton Nowak, Radler, Roux, Grom-Rottmayer sind gleichfalls mit umfangreicheren Kollektionen vertreten. Ihnen schließen sich an: Josef Stoitzner mit prächtigen Landschaften, Gerstenbrand mit zeichnerischen Karikaturen, Karl Schlageter (München) mit einem figurenreichen, gut gemalten Atelierbesuch, Alfred Pöll, Friedr. Radler, Heinrich Krause, Hugo Bouvard (vorzüglich geschauter alter Bettler), Gustav Vergo (Parsifal), R. C. Wagner (farbige Zeichnungen aus den Dolomiten usw.), Ruzicka-Lautenschlager, Friedrich König, Reisenbichler, Grete Blahy-München (sehr schöne Blumenstücke) und noch manche andere, die alle anzuführen leider unmöglich ist. Von religiösen Motiven bemerken wir eine durch eindrucksvolle Charakteristik wirkende »Verspottung Christi«, mit der Peter Engelmann ein uns noch neuer Name, sich recht vorteilhaft einführte und von Max Liebenwein ein Temperabild »Die Flucht nach Ägypten«, die mehr durch koloristische Feinheit und gute Technik wie durch Wärme und Stimmung hervortritt. Die Plastik ist durch zwei Bildnisse in Gips von Willi Bormann und einen rassigen Windhund in Bronze, von dem gleichen Künstler, vertreten. — Der »zweite Teil« der Ausstellung, der dem ersten unmittelbar folgte, gibt diesem an Umfang und Leistung nichts nach. Mehr als vierhundert Objekte geben ein nahezu lückenloses Bild von dem gegenwärtigen Zustand der Kunst in Deutschösterreich. Der Hagenbund genießt ausgiebige Gastfreundschaft. In diesem erscheinen Georg Merkel und Oskar Laske mit ansehnlichen Leistungen. Merkel ist der Maler der idyllischen Glückseligkeit. Laske ist seit dem Kriege flächiger geworden und sein humoristisch-naives Detail verschwindet allmählich. Seine kleine Radierung »Verurteilte« gehört zu den besten Stücken der Ausstellung. Aus der »Neuen Vereinigung« sind gleichfalls zahlreiche Gäste anwesend: Eduard Stella mit einem verhältnismäßig gemilderten Modernismus inmitten seiner brodelnden Umgebung; Christian Ludwig Martin mit einer Kollektion von exzessiver Wucht. Von der akademischen Grenze bis etwa zu Toulouse-Lautrec und Slevogt stellt er so ziemlich alle Register ein. Seine Kunst der bildmäßig-graphischen Erzählung rückt ihn beinahe neben Max Klinger. In der Mystik Seibolds ist die Gesamtstimmung mit großem Geschick hervorgehoben, in Barwigs Holzplastiken ist stets von neuem die Stilisierung der Formen und die geistig wie handwerklich unübertroffene Ausführung zu bewundern. Überhaupt ist das Kunstgewerbe reichlich und mit entschieden tiefer und schöpferischer Kraft vertreten. Die Räume der Secession sind besonders dafür geschaffen, daß der Besucher ihrer Ausstellungen alles ohne besondere Mühe genießen und studieren kann. Nunmehr hat die in der Ausstellung der Secession zu Gast gewesene »Neue Vereinigung« selbständig eine kleine Ausstellung, Malerei, Plastik und Graphik umfassend, eröffnet. Der Eintretende befindet sich in einem hellen, freundlichen Raum, von dessen Wänden die aus modernen Ausstellungen bekannten Farbenakkorde und Linienspiele leuchten. Sieht man aber genauer zu, so merkt man nun doch einen ganz erheblichen Unterschied. Mit ganz wenigen Ausnahmen zeigt sich in allem, was hier geboten wird, ein entschiedenes Können oder ein Streben danach. In erfreulichem Gegensatz zu den bereits geschilderten Expressionisten im Künstlerhaus sind die Formen der menschlichen Figuren wie die der Landschaft mit Verständnis gezeichnet, die Farben immer noch erklärlich vom Standpunkt der Darstellung aus. Von A. Paunzen, dann von Brusenbauch sind sehr interessante Arbeiten vorhanden, von Humplik zwei ausgezeichnete Bronzebüsten und eine kleine, vortreffliche Statuette eines Pferdes, vom gleichen Künstler auch noch wertvolle Federzeichnungen zu Szenen aus E. T. A. Hoffmanns Werken. Hier seien auch die Lithographien und Zeichnungen von Tischler und Sturm erwähnt, die unwillkürlich Erinnerungen an Max Liebermann wachrufen. Ein temperamentvoller Landschafter ist auch G. Schütt, Knappitsch (Cézanne verwandt) gibt sich gobelinhaft dekorativ. Fiedler bringt zwei feindurchstudierte Marmorschöpfungen, Elisabeth Köppl eigenartige Miniaturen, Hildegard Jone etwas phantastische Malereien. Die Leistungen von Lili Berndt und Grete Wilhelm sind durchweg anerkennenswert, dürften aber erst in einiger Zeit die richtige Entwicklung zu Positivem finden. Die von hohem künstlerischem Ernst zeugenden Holzschnitte von Philippi seien nicht vergessen. Alles in allem genommen zeigt die »Neue Vereinigung« ernstes Streben und eifrigen Gestaltungsdrang. In einer kurzen Einleitung, die dem Verzeichnis der ausgestellten Werke beigegeben ist und die sich in ihrer würdig-bescheidenen Fassung angenehm von den großsprecherischen Manifesten der meisten Neuerer unterscheidet, heißt es: »Die hohen Ziele aller Kunst sind uns ebenso bewußt, wie die allem künstlerischen Schaffen eingeborene Tragik, am Wege stehen bleiben zu müssen.« Jedenfalls ist aufrichtig zu wünschen, daß die »Neue Vereinigung« und ihre Mitglieder noch ein gutes Stück von dem Wege, den sie mit so guten Anlagen und Vorsätzen betreten haben, zurücklegen mögen.

Weniger ansprechend sind die Ausstellungen der Vereinigungen »Das neue Auge« im »Haus der jungen Künstlerschaft« (auf einem Bild sieht man z. B. ein zinnoberrotes und ein himmelblaues Pferd!) und der »Freien Bewegung« — meist übermodern und geschmacklos. — Diese Art von Schaustellungen liegen doch zu weit ab von dem Begriff, den wir bisher von der wirklichen Kunst hatten und wohl auch behalten werden.

Glücklicherweise weht uns dieser heiße, aber keineswegs schöne Atem der sogenannten großen neuen Zeit nicht auch in der Frühjahrsausstellung des »Österreichischen Künstlerbundes« entgegen. Sie ist eine

sympathische, wenn auch nicht übermäßig anspruchsvolle Veranstaltung, in der vieles Vortreffliche zu sehen ist. Vor allem eine Gruppe aus zwei überlebensgroßen Halbfiguren »Christus und Johannes beim Abendmahl« bestehend, von Heinrich Scholz, der sich bereits in der Ausstellung im Künstlerhaus vorteilhaft bemerkbar machte. Die Holzbildwerke Meister Zeleznys sind wie immer stets von ausgezeichneter Wirkung, gehört doch dieser so fleißige Künstler zu den verhältnismäßig wenigen Wiener Plastikern, die das religiöse Motiv in ihrem Schaffen mit in den Vordergrund stellen. Gustinus Ambrosi hat einige ungemein lebendige Porträtbüsten ausgestellt, Florian Josephu die Bildnisse seiner Eltern; H. Pontiller sandte gute, an gotische Vorbilder mahnende Arbeiten, Stuart-Willfort ein fein modelliertes Relief. Ziemlich umfangreich tritt das »Genre« auf, unter dem manche treffliche Leistung vorhanden ist. Besonders anziehend wirkt Reich in seiner Atelierszene, lebendig Elsa von Schrott-Eders »Werkstatt im Arsenal«. Erfreuliche Arbeiten bieten insbesondere noch Wilhelm Wachtl, Karl Lang, Pögl, Ed. Tomschik, Jurutka, Stassa Kovacevic, Lea Reinhart und Marianne Eschenburg. Am unmittelbarsten reden aber doch die friedlichen Landschaften zu uns, voran Altmeister Hlavacek, der Gründer des »Österreichischen Künstlerbundes« und Maler Konstantin Stoitzner, deren Landschaften voll Gemüt und Sinn für das Dargestellte stets von neuem erfreuen. Von feiner Beobachtung und malerisch flotter Behandlung zeugen auch die Arbeiten von A. K. Schmidt, die sehr guten Tierstudien von Roubal, von dem auch eine ausgezeichnete Praterskizze zu sehen ist. Walter Stoitzner, Wenzel Gröll, Paul Hansa, Wagner, Hedwig Wollner, Therese Schachner bieten durchweg Gutes und Anregendes, ebenso Erwin Pendl in seinen neueren Wiener Aquarellen, zu denen dieses Mal auch solche von Karl Weiß kommen. Dregers Bildnisse weisen die gewohnt vornehme Malweise auf und befriedigen sicher auch in puncto Auffassung und Ähnlichkeit alle Wünsche seiner Auftraggeber. Sein gleichzeitig ausgestelltes Triptychon dagegen wäre besser ungeschaffen geblieben. Die »Graphik« weist einige recht gute Blätter auf, so die Zeichnungen Josef Prohaskas (Bettlertypen), die originellen Radierungen Ella Iranyis, ein mit echt künstlerischem Empfinden geschaffenes Blatt von Felix Desclabissac, eine Steinzeichnung von Elsa Schwarz, Karikaturen von Lang, zwei Radierungen — Perchtoldsdorf — von R. K. Wagner, sowie solche von Karl Tucek, Herta Gobanz-Czoernig und Emma Loewenstamm.

Auch der »Dürerbund« hat mit seiner diesjährigen Hauptausstellung einen Erfolg erzielt. Neben farbenfrohen Arbeiten von Fikulka sieht man Bertle mit Bildern verschiedener Art, darunter eine Tiroler-Schützen-Madonna, bei der aber die etwas zu profane Behandlung denn doch nicht recht dem gewählten Motiv angepaßt ist. Fill, Götzinger und Lach bringen Aquarelle. Ungetrübt kann man sich auch an den Landschaften von Petrides erfreuen, ebenso an den Leistungen Karl Lorenz; Köberl, Müller, Schütz und Winter, desgleichen Ehrmann sollen bei den Landschaftern Anerkennung finden. Unter den Stilleben ragt Ella Blaschek hervor, auch die Stilleben von E. Reinöhl-Werner, Maria Wallhofer und E. von Doktorovich sind lobenswert. Hochachtbar, qualitativ wie quantitativ ist in der Ausstellung des Albrecht-Dürer-Bundes dieses Mal die Graphik vertreten. Die Farbstiftzeichnung von Probst wirkt sehr gut. Überraschend naturwahr sind die farbigen Radierungen von Beier; auch die Farbenholzschnitte von Klara Sulzer und Gina Metzner-Enriquez zeigen sich als zielbewußte Arbeiten. Hassler steuerte eine kleine Federzeichnung bei, Benesch gibt kleine Radierungen. Ausgezeichnete Bleistiftzeichnungen läßt Duschaneck bewundern. Die Plastik nimmt diesmal keinen allzugroßen Raum ein. Büsten und Plaketten von Gill, Kögler, Sautner und Spannring, durchweg solide und sehenswerte Arbeiten und hübsche Keramiken von Kirsch bestreiten so ziemlich allein die Kosten.

Noch manche »Ausstellungen« gäbe es, die jetzt fast wöchentlich in Wien dem Publikum zugänglich gemacht werden, so ganz neuerdings im »Volksheim« »Das Joch des Krieges«, in welcher hauptsächlich die Schrecknisse des Schlachtfeldes vor Augen geführt werden sollen, dann den »Salon der Zurückgewiesenen« unter der Bezeichnung »Kunstgemeinschaft« im Palmenhaus der Hofburg (Eindruck sehr mittelmäßig), ferner die »Kunstausstellung im Militärinvalidenhause«, durchweg gute Leistungen von Malern, die das Zeichnen noch als Vorbedingung anerkennen; Namen wie Golz, Hlavacek, Georg Drah, Hans Temple, Tom von Dreger, Matejko, Charlemont, Hans Götzinger geben dieser Ausstellung schon im voraus ein glänzendes Relief. Richard Riedl

DIE WIENER KUNSTSAMMLUNGEN UND DEUTSCHÖSTERREICHISCHEN KUNSTSCHÄTZE IM FRIEDENSVERTRAGE VON SAINT-GERMAIN

Ebenso wie alle wirtschaftlichen und finanziellen Bedingungen stellen sich auch die Deutschösterreich, in erster Linie seiner Hauptstadt Wien, gestellten Forderungen bezüglich des Besitzes von Kunstwerken, Altertümern und historischen wissenschaftlichen Werten als ein nur schwach verhüllter Versuch dar, Rechte, die Deutschösterreich nach den für alle Welt gemeingültigen Begriffen gebühren, in Frage zu stellen, zweifelloses Eigentum fremder Begehrlichkeit und Willkür zu überantworten. Die Bestimmung, daß Deutschösterreich gezwungen sein soll, Werke der Kunst, die aus fremden Staaten stammen und zu deren »geistigem« Eigentum gehören, auf Verlangen des betreffenden Staates herauszugeben, bedeutet eine vollständige Erschütterung jedes Rechtszustandes und eine Aufhebung jeder Sicherheit des Besitzes. Dieses Verlangen ist die unglaublichste Zumutung, die je einem Staate und Volke gestellt wurde, sie ist nichts als eine Ableugnung der bisher bestandenen und bei ehrlichen Leuten auch heute noch geltenden Eigentumsbegriffe. Es ist geradezu ein Hohn auf alle Gerechtigkeit, wenn zur Prüfung der jeweiligen Rechtslage von den Alliierten ein Rechtskomitee — natürlich nur aus Angehörigen der Deutschösterreich feindlichen Staaten — gebildet wird, das darüber entscheiden soll, ob Überführung von Objekten aus Italien, Belgien, Frankreich und den neuen Nationalstaaten, Tschecho-Slowakische Republik und Jugoslawischer Staat, seiner Zeit, also oft vor Jahrhunderten, rechtsgültig stattgefunden haben. In welcher Weise und zu wessen Gunsten dieses »Rechts«-Komitee entscheiden wird, ist heute schon nicht mehr fraglich.

Um von der Tragweite der Entscheidungen dieses Komitees einen ungefähren Begriff zu geben, genügt es festzustellen, daß dieses unter den zu prüfenden Forderungen auch über das Verlangen Belgiens nach dem dreiteiligen Ildefonso-Altar von Rubens in der Wiener Gemäldegalerie, einem Hauptwerk der Spätzeit des Meisters zu entscheiden haben wird. Dieses hervorragende Werk wurde im Auftrag der Infantin Isabella gemalt und im Jahre 1777 von Kaiser Josef II. rechtmäßig erworben.

Aus dem Verzeichnis der Gegenstände, deren »legitimer Erwerb« von dem vorstehend erwähnten Komitee zu überprüfen ist, seien besonders angeführt:

Aus Toskana die Kronjuwelen, die Privatjuwe-

len der Prinzessin Electrice de Medici, Juwelen aus der Erbschaft der Medicis, andere Kostbarkeiten, die im 18. Jahrhundert nach Wien gebracht wurden, um später in der Kaiserlichen Schatzkammer aufbewahrt zu werden, ferner alte astronomische und physikalische Instrumente.

Aus Modena eine »Jungfrau« von Andrea del Sarto. Vermutlich dürfte damit die »Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes« gemeint sein, ein Werk, das aber nicht von Sarto, sondern von einem seiner Schüler stammen soll. Dieses Bild wurde 1780 von dem damaligen Leiter der Hofgalerie nachweislich käuflich von einem Major Sturione erworben. Des weiteren mehrere Zeichnungen von Correggio. Von diesem Künstler befanden sich seit jeher nur zwei Gemälde im Besitze des k. k. Hofmuseums und zwar die beiden weltbekannten Werke »Zeus und Io« sowie »Der Raub des Ganymed«; die Angabe, daß das Komitee »vier« Bilder zu überprüfen habe, dürfte daher auf einem Irrtum beruhen. Die beiden Correggios wurden unter Rudolf II. erstanden und zwar wurde »Der Raub des Ganymed« in Madrid gekauft, während »Zeus und Io« aus dem Besitze des Bildhauers Pempeio Leoni erworben wurde. Die gleichfalls angeforderten drei Handschriften »Biblia vulgata«, »Breviarium Romanum« und »Officium Beatae Virginis« aus der k. k. Hofbibliothek haben sich niemals in deren Besitz befunden, sondern sind Privateigentum des früheren Kaisers Karl. Ohne sich um diese amtlich nachgewiesene Erklärung zu kümmern, belegte die italienische Waffenstillstandskommission als Ersatz hierfür drei der wertvollsten Handschriften der Hofbibliothek mit Beschlag: »Die Wiener Genesis«, den »Hortulus animae« und den sogenannten »Wiener Dioscorides«. Übrigens sind die Ansprüche der Italiener auf diese drei Handschriften durchaus nichtig, da in dem Vertrage der italienischen Regierung mit dem Herzog Franz von Modena, dessen Original inzwischen in Wien zustande gebracht wurde, dieselben ausdrücklich von der Rückstellung ausgenommen wurden und dieser Vertrag durch Kammerbeschluß vom 23. März 1871 ratifiziert wurde, somit auch in Italien formelle Gesetzeskraft erlangt hat. Ferner verlangt man zwei Bilder von Salvatore Rosa, ein Bildnis des Dosso Dossi und noch vieles andere.

Außerordentlich umfangreich sind auch die Ansprüche des kleinen Belgien, das die Waffen aus dem alten Arsenal von Brüssel, den Schatz des Goldenen Vlieses, Münzen und Medaillen von Theodore van Berckel und wie schon erwähnt, das Triptychon des heiligen Ildefonso von Rubens verlangt. Unter dem Schatz des Goldenen Vlieses ist die Kapelle des Goldenen Vlieses zu verstehen. Es handelt sich hier um kein Gebäude zur Verrichtung der Andacht, sondern um die Gesamtheit der geistlichen Kleidung, also um den Ornat, der bei den Festmessen des Goldenen Vlieses angelegt wurde. Diese Meßgewänder, die reich mit Gold und Perlen gestickt sind, zeigen die kostbarsten Stickereien in dieser Art, die überhaupt bekannt sind. Die Kapelle des Goldenen Vlieses, die sich derzeit ebenfalls im Besitze des Kunsthistorischen Museums befindet, wurde im Jahre 1430 von dem burgundischen Herzog Philipp dem Gütigen anläßlich seiner Vermählung mit seiner Gemahlin Isabella gestiftet. Die Stickereien, die größtenteils figural sind, repräsentieren einen Wert von vielen Millionen. Das Triptychon des heiligen Ildefonso stammt aus der Kapelle auf dem Coudenbergh in Brüssel. Es ist ein Klappaltar, dessen Wochentagsansicht bei geschlossenen Flügeln ein herrliches Gemälde, die »Madonna unter dem Apfelbaum« zeigt. Die Feiertagsansicht bei geöffneten Flügeln stellt in der Mitte den heiligen Ildefonso dar, der von der Madonna ein Meßkleid erhält. Die Seitenflügel zeigen die Figuren des Erzherzogs Albert und seiner Gattin Isabella Eugenia (der Stifter dieses Kunstwerkes), in geistlicher Symbolik dargestellt.

Polen, das durch die Waffenerfolge der deutschen und österreichischen Armee seine Wiedergeburt feiern durfte (difficile est satiram non scribere!), fordert von seinen Befreiern unter anderem eine goldene Schale des Königs Ladislaus IV. und der Tschecho-Slowakische Staat Urkunden, historische Denkschriften, Manuskripte und Karten, die unter der Regierung Kaiserin Maria Theresias nach Wien überführt wurden sowie Kunstwerke aus böhmischen Schlössern.

In späteren Zeiten wird man diese Art von Forderungen wohl mit dem richtigen Namen bezeichnen dürfen, von dem Grundsatze ausgehend, daß »Recht Recht bleiben muß«!

Richard Riedl

BERLINER SECESSION

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Wenn L. Corinth als »der älteste aktive Kämpfer« dieser älteren Secessionsgruppe ein stetes Fortschreiten unter ihren Mitgliedern feststellt, so mag dies von dem Weiterstreben im Gleise richtig sein. Und wenn er mit Hinweis auf einen Abschiedsbrief von H. Thoma bedauert, daß nun zum erstenmal »die Anziehungskraft der schönen Werke unseres größten deutschen Künstlers« fehlt, so teilen wir gern seine Klage.

Im übrigen kommt die 37. Ausstellung dieser Gruppe (November bis Januar 1919—20) über einen guten Eifer kaum hinaus. Bei den nicht wenigen Werken religiösen oder biblischen Inhaltes ist dieser Eifer etwas verschiedenartig. Mit dem bloßen »malerischen Interesse« wird man eben Derartigem nicht gerecht. So hinreißend auch der wuchtige »Schmiß« und selbst Farbensinn sein mag, mit welchem Corinth hier z. B. einen »Derwisch« und in einer Herbst-Ausstellung bei Gurlitt z. B. eine lachende oder eine im Grünen sitzende Frau »hinwirft«: seine beiden »Magdalenen« hier wie dort sind doch nur eben Gemälde, und nicht einmal die besten; was freilich auch in früheren Jahrhunderten vorgekommen ist.

Muß denn, möchte man fragen, all das so verschmiert, gleichsam betrunken sein wie auf zwei kleinen Gruppenbildern von Marie Isenbart, die den Madonnennamen tragen? Müssen, wenn schon eine »Verkündigung« von Eva Bernecker in der Komposition, mit schleierhaft durchsichtigen Flächengebilden, besser ist, die Gesichter so primitiv sein? Muß in einer »Kreuzigung« von M. E. Nicolas gerade nur einzelnes gut gemacht sein? Muß in einem »Heiligen Georg« des L. v. König kaum etwas näher zu erkennen sein? Muß Cl. Richter die Würdigkeit des Porträts seiner Mutter aufgeben, wenn er einen »Ecce homo« zwar charakteristisch, aber übertrieben malt? Eher noch findet man sich mit einem »St. Sebastian« von Fr. Winckler-Tannenberg ab, dessen Hauptfigur mit den modern charakterisierten Häusern sozusagen einheitlich zusammengeht. Für einen »Hiob« (auch für einen »Propheten« und besonders für eine »Seuche« mit unheimlich wackeligen Häusern und Gräbern) paßt die Darstellungsweise des J. Steinhardt immerhin. Ebenso möge ein sinniger »Joseph bei den Ismaelitern« von L. Ury achtungsvoll genannt sein, während eine »Schwäbische Madonna« von K. Caspar samt anderem aus München erst auf dem Wege sein soll.

Unter den sonstigen Gemälden überraschen die eines in Berlin lebenden Bulgaren B. Grigoriew, namentlich »Ein Russe«. Neben seinem Porträt der eigenen Gattin mit Sohn ist die Bildniskunst in ungefähr gewohnter Weise vertreten durch Irma Breusing, I. Oppenheimer, E. Oppler, E. Spiro, sowie in beachtenswerten porträtähnlichen und interieurartigen Zwiege-

sprächen u. dgl. von Ph. Franck. Außer mit interessanten Porträts kommt W. Jaeckel mit einer Phantasiegruppe »Himmlische und irdische Liebe«; in das überhöhte Schweben der beiden Körper findet man sich noch eher hinein als in die dem Künstler eigene — kaum himmlische und kaum irdische — rötlich-gelbe Farbe. Neben einem weiblichen Porträt mit den typischen Zacken- und Wellenlinien von heute läßt uns W. Kohlhoff eine »Katastrophe«, ebenso E. Büttner neben einem Dichterporträt einen »Turmbau zu Babel« anschaulich erleben. Gehen auch M. Zeller mit einem ebenso eindrucksvollen »Volksredner«, Margarete Meyer-Wells mit einem Bildchen »Munkepunke« (das die nämlichen Personen in mehreren Szenen zeigt, an manche frühmittelalterliche »kontinuierende« Bild-Erzählung erinnernd) und etwa noch Fr. Heckendorf mit Vorstadtbildern ins schärfer Moderne, so kehren doch auch überlieferungstreuere Leistungen wieder: Beschauliches in Personengruppen, Interieurs oder Exterieurs von H. E. Linde-Walther und besonders von G. W. Rößner.

Schließlich gibt es wieder die glühend strahlende Sonne in einer »Landschaft« von Fr. Lederer. Eine »Winterlandschaft« von Else Hertzer mag den Freund des Winters und schwäbische usw. Landschaften von E. Richter den freuen, der inmitten dieser vielen Schmutzfarben eine sympathischere Farbengebung sucht.

In dem wenigen, das an Plastik kommt, gibt es ein paar tüchtige Bildnisbüsten, voran die eines Dichters von E. P. Hinckeldey (dessen Bronzerelief »Heimkehr« gleichfalls Beachtung verdient); andere von E. Moeller, Marie Schneider, I. Thorak. Vielleicht an E. Barlach anzureihen ist M. Müller mit Hochreliefs usw. unter den Bezeichnungen »Dekorative Plastik«, in Holz. Und wird man sich in Kleinplastiken »Urtriebe«, »Selbstliebe« u. dgl. von dem uns seit kurzem günstig bemerklichen T. Albert künftig leichter als heute hineinfinden?

NATIONALGALERIE IN BERLIN

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin Halensee)

Die Preußische Staatssammlung für Kunst seit dem 19. Jahrhundert, die »Nationalgalerie«, litt seit langem unter der Unzulänglichkeit ihres Gebäudes. Von den Architekten Stüler und Strack im Jahre 1876 vollendet, besaß dieses Bauwerk eine schwerfällige Prunkform, die weit hinter den gegenwärtigen Anforderungen an Museumstechnik zurückblieb, doch immerhin ein individuelles Heimgefühl weckte. Von Erweiterungsmöglichkeit erst recht keine Rede! So häufte sich immer mehr und mehr unausstellbares Kunstgut an. Dazu die vielberufenen Zusammenstöße der modernen Kunst mit dem Gegenwillen der damaligen Herrschaft. Direktor L. Justi muß viel ausgestanden haben. Trotz allem hat er bis in die jüngste Zeit hinein für Neuerwerbungen gesorgt. Das Neueste, samt einigem Älteren, wurde nun endlich ausgesondert und in einem eigenen Gebäude untergebracht, dem sogenannten Kronprinzenpalais Unter den Linden, gegenüber dem Zeughaus. Sein Inneres macht gleichfalls einen guten heimischen Eindruck und ist doch, wenigstens mit vorwiegendem Seitenlicht, den Ausstellungszwecken nicht ungünstig. Die verschiedenen, ziemlich großen Zimmer haben in bekannter alter Weise eine verschiedenfarbige Tapezierung, so daß man jetzt das museumstechnische Problem der Wirkung des Hintergrundes auf die Bilder mit bequemen Vergleichungen studieren kann. Hellgrünlich wiegt vor.

Nunmehr sehen wir Proben von den letzten Ausläufern der älteren Richtungen angefangen bis zu den Allerjüngsten. Das verhältnismäßig Älteste ist im Erdgeschoß untergebracht, das Fortschrittlichere im ersten Stock, das Modernste im zweiten Stock. Manches davon ist Leihgabe.

So sehr nun der Leitung für ihr Eingehen auf die stete Entwicklung gedankt werden muß, so scheint sie doch, auch abgesehen von den Gegensätzen der Richtungen, nicht so streng Minderqualitäten ausgeschlossen zu haben, wie es für eine solche Dauersammlung nötig sein dürfte. Was wir von einem älteren Künstler wie H. Vogel (»Mutter und Kind«) sowie von den neueren Künstlern E. Büttner (»Gartenhaus« 1916) und Fr. Rein sehen, legt doch die Befürchtung nahe, daß derlei bald wieder in die große Masse des Depots oder in die »Provinz« gebracht werden müsse.

Im übrigen dürften die eigentlichen Secessionisten, auch noch im Unterstock, gut ausgewählt sein. So U. Hübner, H. Nauen, E. Oppler, B. Pankok. Neben ihnen halten mehrere Künstler, die man gewöhnlich auf den »akademischen« Ausstellungen sieht, gut stand. So: W. ter Hell (Landschaft), H. Looschen (Mutterbild), H. Steinhausen (eine formal flüchtige und inhaltlich tiefe »Flucht nach Ägypten«), E. Steppes (»Gatterwände« 1918), H. von Volkmann (»Frühlingslüfte«), O. Zwintscher (Bild seiner Gattin). Gleichsam als ein sehr ernster Spaß erscheinen zwei Gegenstücke im Treppenhaus: von dem »Alten« O. H. Engel »Dünental« und von dem »Jungen« W. Jaeckel »Sandgrube« (1916). Einige ältere Plastik ist bekannt, etwa ausgenommen von M. Kruse eine Bildnisbüste seiner Mutter, in getöntem Holz. — Die als »Sammlung Felix Königs« bezeichnete Gruppe enthält u. a. von A. Rodin »Der Mann und sein Gedanke« sowie von P. Troubetzkoy eine flott bewegte Bildnisbüste des G. Segantini. Von dem Letztgenannten befindet sich unter den Gemälden dieser Gruppe eine »Rückkehr zur Heimat«.

Ausländer sind besonders in einem gelben Saal untergebracht: Manet und Monet, Cézanne und Renoir sowie noch Ähnliche, während V. van Gogh inmitten Deutscher anderswo kommt. Im radikalsten Oberstock finden wir vor weißer Wand: M. Denis (»Nach dem Bade«), Landchaften von P. Signac und E. Vuillard, zwei Stillleben von I. Ensor und ähnliches.

Im ersten Stock sind für drei Hauptmeister der Sezessionszeit eigene Räume eingerichtet. Mehr als zwei davon gehören H. Thoma, mit einer guten Auswahl von Figürlichem und Landschaftlichem, die einen sehr günstigen Eindruck bereitet. Ein hochroter Saal steht W. Trübner zur Verfügung, ein grünlicher fast ganz M. Liebermann.

Religiöses fehlt bisher so gut wie ganz und kommt merkwürdigerweise nur im radikalsten Oberstock. Dort gibt es von E. Heckel: »Madonna über der See. Gemalt auf zwei Zeltbahnen zu einer Matrosen-Weihnachtsfeier in Ostende 1915«. Von demselben: »Betende. Teil eines Weihnachtsbildes 1916«. Während diese beiden Bilder Leihgabe sind, wurden von demselben Künstler Landschaften und Zeichnungen erworben.

Innerhalb dieser neuesten Welt stellt die an Zeichnungen überhaupt reiche Galerie solche auch von Modernsten aus, beispielsweise von M. Pechstein und von E. Nolde, dessen Zeichnungen aus Neu-Guinea das Kolonialamt hergeliehen hat. Als »vorläufig ausgestellt« erscheinen Aquarelle auf Postkarten von Fr. Marc und Zeichnungen von L. Feininger usw.

Farbscharfe Malereien von K. Schmidt-Rottluff (»Dorf am See« 1913) und von anderen, samt »Goldreigen« usw. 1913 von M. Pechstein, sind in einem Saal von heller Chamoisfarbe untergebracht; von dem letzteren Künstler anderswo »Gladiolen« 1918. Eine weitere Wanderung führt zu neuesten Porträts von H. Purrmann, zu Landschaften von W. Röseler und anderen, zu Gemälden von O. Kokoschka (»Die Freunde« und »Stockholm, Hafen« 1918). Nun aber geht es immer tiefer in das Geometrische der Jüngsten hinein. So zu den Landschaften von L. Feininger 1915 und 1916 sowie zu dem »Turm der blauen Pferde« von Fr. Marc 1913/14.

Die Plastik der Neuesten bringt neben dem Hochrelief »Die Verlassenen« von E. Barlach eine für W. Lehmbruck kennzeichnende Statue »Die Kniende« (dazu viele Zeichnungen von ihm). In der Kleinplastik fällt A. Maillol (Paris, geb. 1861) auf.

Trotz der neuen Räume scheint noch sowohl für die alten wie für die neuen Richtungen überviel unausstellbarer Vorrat übrig zu bleiben. Die Öffentlichkeit würde sich wohl freuen, wenn sie darüber, etwa durch Wechselausstellungen, näher unterrichtet würde. Längst fehlt in der Nationalgalerie, alt wie neu, eine genügende Berücksichtigung der christlichen Kunst, zumal seit ihre zahlreichen Nazarener anscheinend nach Posen oder sonstwohin gewandert sind.

Ein Besuch des alten Galeriehauses lohnt jetzt wegen des Übergangszustandes wenig, da manche Säle völlig entleert, andere verschlossen sind. So ist z. B. der Cornelius-Saal unzugänglich, nur »Die Apokalyptischen Reiter« und zwei andere Kartons sind abgesondert im Treppenhaus aufgehängt. Der Versuch, den mittleren Hauptsaal durch eine besondere Auslese auf einen hohen Rang zu bringen, scheint noch immer nicht zu einem festen Ende gekommen zu sein. Er enthält jetzt: A. Achenbach, E. Bracht, A. Feuerbach, E. Gebhardt (»Himmelfahrt«), W. Leistikow, K. Fr. Lessing, G. Max, H. Schönleber, M. Schwind, Fr. Uhde. Außerdem von A. Menzel das unvollendete Bild von Leuthen, das doch wahrlich längst anderswohin sollte.

Im übrigen ist Menzel der Hauptschatz dieser Sammlung; er wirkt namentlich durch seine Verteilung in mehrere kleine Räume gut. Von sonstigen Sonderräumen gehören zwei A. Böcklin, einer A. Feuerbach, mehr als einer H. Marées, einer (samt ein paar Franzosen) W. Leibl; und anscheinend bildet sich ein eigner Raum für C. Schuch heraus. In sonstigem treten jetzt die gemalten Ideallandschaften von K. Fr. Schinkel gut hervor; und von M. Klinger kommen namentlich seine Radierungen religiösen Inhalts zur Geltung. — Neuerwerbungen älterer Meister gelten Gemälden von C. D. Friedrich, E. Lugo, F. v. Rayski. — Im obersten Stock wirkt die Sammlung B. Grönvold mit ihren vielen Gemälden von Fr. Wasmann und wenigen anderen ganz besonders eindrucksvoll.

Nun sind, wie es schon vorher in der alten Nationalgalerie Brauch war, auch in der neuen ausgewählte Handzeichnungen u. dgl. ausgestellt und überdies durch einen Studiensaal ergänzt. Ihre Gruppierung beginnt mit einer Abteilung »Ausklang der alten Kunst« (Füger, Schadow u. a.), führt dann über die »klassische Landschaft« zu den »Nazarenern« und zur »Romantik«, sowie zur »Biedermeier-Kunst«. Nach einer eigenen Gruppe für Menzel kommen »Deutschrömer«, »Neuere Kunst« und zuletzt »Formabsichten der Gegenwart« (mit charakteristischen Landschaften, Bildnissen usw.). Leider ist vieles unbezeichnet, manches nicht genug deutlich zu sehen. Dagegen erläutert ein Katalog von L. Justi (in einer kleineren und einer größeren Ausgabe) das Hundert der ausgestellten Stücke. Er kennzeichnet allerdings seinen Verfasser oder überhaupt den gegenwärtigen Geschmack noch mehr als den der betreffenden Zeit oder gar als den Kunstwert der Werke selbst. Namentlich eine kühle Behandlung der Nazarener ist begreiflich, und die Künstler vom Apollinarisberg scheinen gemäß heutiger Mode ganz zu fehlen. Wohl aber können wir uns mit dem Leiter der Ausstellung vereinigen in der Hervorhebung zweier gewiß noch wenig bekannter Nazarenerwerke. Das eine ist eine Federzeichnung des E. Steinle von 1852, die darstellt, wie St. Petrus den Törichten Jungfrauen die Himmelstüre nicht öffnen will. Des Meisters Zeichenkunst, mit ihrer Überlegenheit über seine damaligen Genossen, zeigt sich nicht nur von neuem, sondern erhebt sich auch zu einer lehhaftest bewegten Kraft; etwas Künstliches ist allerdings für heutigen Geschmack auch oder gerade da spürbar. Das andere von jenen Werken ist eine Jugendarbeit von etwa 1814 des J. Schnorr v. Carolsfeld, eine Sepiazeichnung: Die Eltern des Johannes besuchen die Eltern Jesu. Während sonst die Nazarener auf der Frührenaissance fußen, ist hier weiter nach vorwärts gegangen, etwa bis zu Ghirlandajo oder noch weiter: jedenfalls sprüht das Bildchen von florentinischer Lebensfreude.

AUSSTELLUNG DES »FELDGRAUEN KÜNSTLERBUNDES MÜNCHEN«

Der »Feldgraue Künstlerbund«, von dessen erster, im Weißen Saale des Münchener Polizeigebäudes stattgehabter Ausstellung s. Z. hier berichtet wurde, trat im Juli mit einer zweiten solchen Veranstaltung vor die Öffentlichkeit. Inzwischen ist es dem Bunde gelungen, in den prächtigen Sälen des Frhrl. von Lotzbeckschen Palastes am Karolinenplatze ein neues, der Anordnung und Wirkung der Kunstwerke noch wesentlich günstigeres Heim zu finden. So wird vermutlich auch der materielle Erfolg den immerhin guten, und in Anbetracht der Schwierigkeiten der revolutionären Sturmzeit im Frühling dieses Jahres fast überraschenden der ersten Ausstellung noch hinter sich lassen. Zugunsten der zum Teil kriegsbeschädigten, und vielfach durch die Feldzüge in üble wirtschaftliche Lage geratenen Teilnehmer des »Feldgrauen Künstlerbundes« darf man das wünschen und auch hoffen. Die künstlerische Beschaffenheit der Ausstellung übertrifft die der ersten, nachdem diesmal eine strengere Jury gewaltet hat, nicht unerheblich. Einer Reihe bereits bewährter Künstler, von denen mehrere auch an dieser Stelle schon wiederholt mit Anerkennung genannt worden sind, schließt sich eine Zahl anderer, zum Teil recht beachtenswerter Talente an. Sie erweisen ein vielseitiges, verschiedenartigen Richtungen zugeneigtes Können, das doch durch gesunde künstlerische Empfindung, durch Fleiß und Ehrlichkeit in richtigen Bahnen gehalten wird. Man legt Wert auf tüchtige und richtige Zeichnung, Kultur der Farbe, klare Naturbeobachtung; im Ernst, in versonnener Stimmung, auch manchmal in heiterer Laune spricht man ein gutes Wort deutsch und beweist damit, daß man in der Fremde das Gefühl für heimatliche Art und das Bewußtsein der Pflicht, sie gerade jetzt erst recht zu schützen und zu pflegen, nicht verloren hat. Auch hat, wie besonders gern betont sein mag, der lange Krieg den Wert der Leistungen der uns bereits bekannten Künstler nicht beeinträchtigt, nicht geschädigt. Sie sind als ebenso tüchtige Vertreter ihrer Kunst wiedergekehrt, als man sie hat scheiden sehen. Um so herzlicher darf ihnen guter, sich steigernder Erfolg gewünscht werden. Das Kriegsthema behandeln sie nur vereinzelt. Erinnerungen an Ortschaften und gar an Ereignisse des Kampfes bringen sie wenig. Eigentliche Motive aus dem Kriege haben nur einige Graphiker benutzt. So A. Liebmann in einer fein gefärbten Landschaftsradierung (Polderbrücke), A. Rausch in mehreren Radierungen, deren Auffassung und Technik an Goya erinnert. Unter den Malereien verdient Beachtung ein Bild von Max Colombo, das freilich mit seiner Schilderung eines zu den Seinigen heimgekehrten Kriegers jenes Gebiet nur streift, dafür aber porträtistische Absichten mit Glück zu erreichen versteht. Auch sonst ist das Bildnisfach gut vertreten. So durch charakteristische Werke von H. Mathis und S. Ziegler. Porträtiert ist wohl auch das reizende kleine Mädchen, das sich zur Rodelfahrt begibt (von A. Souci). Tüchtige, z. T. interessant beleuchtete Tierstudien sind u. a. von A. Möller, H. Sattler, A. Schweitzer, zu flott bewegten Szenen erweitert von E. Osswald. Unter den Landschaften befinden sich zahlreiche beachtenswerte.

K. M. Lechner, einer der Preisträger in dem 1915 von der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« veranstalteten großen Wettbewerbe für Kriegsgedenkzeichen u. dgl., bringt eine dunkle, großzügig empfundene Studie »Abend im Moos«, F. Frankl einen feintonigen »Regnerischen Junitag«, I. Anacker frisch hingeworfene Studien aus Berchtesgaden (von ihm ist auch eine interessante, figurenreiche Impression »Kleinstadtleben in der Großstadt«), W. Geißler eine stimmungsreiche Mooslandschaft, P. Walch einen stark stilisierten Sommermorgen, L. von Senger eine Schneestudie mit guter Malerei des Sonnenlichtes. Kräftig abgestimmte Innenraummalerei bietet E. Wolff. Zahlreich sind Blumenstücke und Stilleben; erwähnt seien derartige vornehm wirkende Bilder u. a. von E. Arends und W. Röstel. — Aus den Leistungen der Graphiker können aus Rücksicht auf den Raum nur wenige Stücke genannt werden. So eine tüchtige Tierstudie von A. Braunschweig, kräftige Holzschnitte von J. Götz-Räcknitz, Schwarzweißzeichnungen von J. Würstl. — Mit notgedrungener Kürze müssen wir auch über das Kunstgewerbe hinweggehen. Nur erwähnt seien die feinfarbigen, gut dekorierten Majoliken von K. Leipfinger, die Schmuckstücke von O. Oppel. Von anderm wird noch die Rede sein. — Auch die Plastik bietet z. T. sehr Gutes. Dazu gehören die Marmorfiguren und eine Tierbronze von J. Faßnacht, eine tüchtig modellierte, bitter satirische Holzschnitzerei »Das hungrige Streitroß« von Gysis, eine lustige Porzellangruppe »Der Genießer« von H. Meisel, Ofenkacheln und Wandplaketten, ein Stammbaumrelief, ein Brunnen, dessen Mittelsäule als Baum gebildet ist, auf dem ein Adler sein Nest hat, alles wertvolle Arbeiten von W. S. Resch. Von Werken religiösen Inhalts weiter unten. Monumentale Wirkung übt trotz geringer Größe ein in Eisen gegossener »Streiter zu Pferde« von A. Daumiller. — Eine Auswahl größtenteils wertvoller Entwürfe und Modelle zeigt die kleine Gruppe der Baukunst. Fast alles gehört hier der christlichen Kunst an. Eine Anzahl von Grabmälern ist dabei: Einige sind von W. Erb, der auch einen kühl wirkenden evangelischen Betsaal entworfen hat. Schöne volkstümliche Stimmung herrscht in dem von R. Christel stammenden Entwurfe einer kleinen Barockkirche mit ovalem Mittelraume, einem Hauptturme und vier Ecktürmchen neben der Apsis. H. Kroier entwarf ein Kriegerdenkmal in Gestalt eines Brunnens, dessen Mittelsäule die Figur des hl. Georg trägt. Außerdem zeigt die christliche Plastik noch das aus Untersberger Marmor gefertigte, streng stilisierte Relief des Antlitzes Christi von F. Nusser; von W. S. Resch ein Relief mit der Neugestaltung eines von ihm schon früher behandelten Themas: ein Soldat, der vor dem Gekreuzigten die Fahne senkt; von J. Sertl die in Holz geschnitzte, ungefärbte Figur des hl. Johannes des Täufers als Knabe, ein lebensgroßes Werk von schöner Auffassung und Durchführung. Von religiösen Malereien sieht man u. a. eine etwas verschwommene Kreuzabnahme von H. von Glaß. Schlicht, volkstümlich sind die Madonnenbilder (zwei gemalte und ein radiertes) von A. Rausch. Derselbe Künstler bringt eine Radierung mit der Darstellung des von trauernden Menschen angebeteten gekreuzigten Heilandes — ein ergreifend gedachtes Werk von technisch vortrefflicher Ausführung. Etwas trocken in der graugrünen Farbe, still feierlich ist M. Rimböcks Temperabild mit einem in einer Landschaft sitzenden hl. Einsiedler. Unter den Arbeiten des Kunstgewerbes endlich findet sich ein von B. Jäger-Solln herrührendes Glasgemälde. Es zeigt in einer vorwiegend starkgrünen Färbung die hl. Jungfrau und den Jesusknaben, auf einem Drachen stehend. Um dieses Mittelbild herum sind sechs kleine biblische Szenen angeordnet. Die kurzen Angaben, auf die wir uns bei der christlichen Kunst leider beschränken mußten, dürften doch genügen, um die verhältnismäßig starke Berücksichtigung dieses Gebietes darzutun. Daß sie auch jetzt, nach dem Kriege und inmitten der revolutionären Bewegung festzustellen ist, darf als erfreuliches Zeichen begrüßt werden. Allerdings wird man gut tun, nicht sogleich allzu kühne Hoffnungen für die Zukunft daran zu knüpfen. Doering

AUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1919

Ein Dutzend gute Bilder, halb soviel nennenswerte Plastiken, aber einige Säle trefflicher Graphik, das ist der Eindruck der diesjährigen Schau. Wir heben dabei nur das Allerbeste hervor, ohne zu sagen, daß sich unter dem Durchschnitt nicht durchaus noch Qualitätvolles befände; nur bei einigen wenigen Stücken begreift man die Arbeit der Jury nicht, ich denke da an zu augenfällige Thoma-Imitationen usw. Auch die Hängung in den meisten Sälen läßt zu wünschen übrig; man hat in Baden-Baden leicht das Gefühl, daß sich die Hängekommission, abgesehen von der graphischen Abteilung, meist schon beim Hauptsaal ausgegeben habe und heilfroh sei, die übrigen Kabinette wahllos vollzupfropfen. Vielleicht ließe sich aber doch auch auf kleineren modernen Kunstausstellungen ein etwas anschauliches programatisches System durchsetzen, und dabei ohne Prätention. Die Größen aus dem Reiche — Liebermann, Orlik, v. Hofmann, Käte Kollwitz, Samberger u. a. — sind stärker vertreten als die Einheimischen, an deren Spitze diesmal sogar Thoma fehlt! Schoenleber † hat man eine recht bescheidene Gedächtnisausstellung eingeräumt, nachdem er vor ein paar Jahren in Baden-Baden eine nennenswertere Kollektivausstellung erlebt hatte. Des verstorbenen Osthoff gedenkt man entsprechend in einer Kollektion. Unter der jüngeren Generation vermissen wir leider auch manche Kraft wie z. B. Sprung, der immer noch in sinnloser Gefangenschaft schmachtet, und Pfefferle. Dafür dürfen wir uns um so mehr freuen an Goebels bravourösen Gemälden und Graphiken oder an ernsthaften Stücken, wie sie nach sprunghaften Versuchen Henzelmann jetzt schafft. Einen beachtenswerten dekorativen malerischen Stil strebt Billing — der Architekt, Bildhauer und Maler — an. Um den ehemaligen Draufgänger Georg Scholtz tut es einem fast ein bißchen leid, aber er ist so talentiert, daß er sich wohl bald wieder von seiner modernistischen Versteifung losmacht. Der richtige Genuß und die Erkenntnis mancher Kunstauffassung, die uns in den Gemälden noch verschleiert entgegentritt, überkommt uns in der graphischen Abteilung, in der jede Richtung ausgiebig zu Worte kommt, ohne daß man von gegenseitigem Überschreien reden könnte. Weiß, Lehmbruck, Klemm, Schinnerer, Bühler, Meid, Haueisen, Conz, dann Goebel, Link, Riedel, Baudrexel, Wirsching sind Namen, die wir nicht übergehen dürfen. Auf plastischem Gebiete heben wir die Arbeiten von Lörcher, Behn, Heide Rosin, Ehehalt, Terkatz und Sutor hervor. Das interessante Vorwort des Katalogs, zugunsten einer frischen persönlichen Kunstbetrachtung abseits des öden Schematismus, stammt von Curt Glaser (aus »Kunst und Künstler«); doch Hans Thomas Motto trifft den Nagel auf den Kopf: »Geh's kunterbunt zu, verzage nie, Kunst und Leben spotten jeder Theorie.« Oscar Gehrig

FRITZ BAER

Am 20. Februar 1919 starb, 69 Jahre alt, der Münchener Landschaftsmaler Professor Fritz Baer. Von der Bedeutung seines Talentes und seines Schaffens versuchten mehrere im August veranstaltete Ausstellungen Anschauung und Begriff zu geben. Ein Saal im Glaspalaste war diesem Zwecke gewidmet, der Kunstverein brachte eine

drei Wochen währende, fast alle seine Säle füllende Schau Baerscher Gemälde, die Zickelsche Kunsthandlung zeigte eine Anzahl älterer Werke, die Graphische Sammlung eine Auswahl von Zeichnungen des Künstlers. Es fehlte somit nicht an genügendem Material, um sich über die Eigenart dieses bisher allzu ungleichmäßig beurteilten Meisters Rechenschaft und Klarheit zu verschaffen. — Denn nur aus sich selbst heraus ist eine solche Erscheinung zu beurteilen. Nur aus der Selbständigkeit des Dranges zur Kunst, der den angehenden Juristen — doch gewissenhafterweise erst nach glücklich bestandenem Examen — zum Maler machte, nur aus der durch langes, die eigenen Auffassungen befestigendes Warten gewonnenen Unabhängigkeit des künstlerischen Zielstrebens erklärt es sich, daß Baer von anderen Meistern unbeeinflußt blieb. Nicht nur von Baisch, der sein Lehrer war, sondern auch von Lier, dem älteren Schleich, die er beide hoch bewunderte, den Meistern französischer Landschaftsmalerei, mit deren Kunst er 1879 bekannt wurde. Schon vier Jahre zuvor hatte sich der damals Fünfundzwanzigjährige mit einem beim Münchener Kunstverein ausgestellten Gemälde als fertiger Meister bewiesen. Das ließ sich feststellen, wenn man jenes, jetzt im August wiederum im Kunstverein gezeigte Bild mit den späteren Leistungen des Meisters verglich. Es zeigt eine stille, mit Buchenwald durchsetzte Landschaft im herbstlichen Abendsonnenschein; ein Schäfer zieht mit seiner kleinen Herde heimwärts, dem Gehöfte zu, das zur Linken sichtbar wird. Der Gegenstand und seine Behandlung zeigen noch eine gewisse Herkömmlichkeit, es fehlt noch die Großartigkeit der später entwickelten Herrscherkraft. Aber über sein Verhältnis zu Licht und Luft war sich der Künstler damals schon ebenso klar, wie über das zur Farbe. Den in diesen Beziehungen damals von ihm befolgten Auffassungen ist er, genau betrachtet, bis zum Ende treu geblieben, hat sie nur weiter entwickelt, mit ihrer Hilfe sein System aufgebaut, das er mit unbeugsamer Folgerichtigkeit zu den letzten Konsequenzen führte, bis er unbefriedigt noch jenseits ihrer nach Zielen suchte, die nur dem Denken und Wollen, aber nicht dem schaffenden Streben mehr erreichbar sein konnten. — Für die Anfänge der Baerschen Kunst ist das zuvor beschriebene Werk von 1875 kennzeichnend. Späterer Zeit gehört der schöne, in Dachau gemalte »Obstgarten im Gegenlicht«. Die Stille und Ruhe dieser Landschaften mit ihren feinsten Reizen intimer Beobachtung und sorgfältiger Wiedergabe tritt zurück, seit 1890 die Riesennatur der Alpenwelt zu ihm zu sprechen begann. Seit die Ahnung jener ewigen Kraft ihm aufging, die diese Berge aus dem Erdengrunde gehoben und aufgetürmt hatte, die dem schweren Gewühl der Wolken, dem Sonnenlicht und dem Sturm gebietet, mit Wundermacht die Fernen mit zauberischem Silberblau umwebt. Die ungeheuere Sprache dieser Natur hat kein Maler so verstanden, keines Künstlers Kraft die Majestät des Hochgebirges so geistesverwandt wiedergegeben, wie es Baer beschieden war. Der Kunstverein wie der Glaspalast brachten Beispiele, die überwältigend wirkten. Schon durch den Ernst der Farben, denen jedes Suchen nach künstlichen Eindrücken und Steigerungen fremd ist — die Farbensprache der Natur in ihrem höchsten Ausdrucke, mächtige Zusammenklänge von Braun, Grau, Grün, Weiß, Blau. Oder ein durch wilde Bäume glühendes Abendrot. Oder seltsames düsteres Gelb unwetterdrohenden Gewölkes. So entstanden als Schöpfungen eines ungeheueren Temperamentes Bilder, die den Beschauer, je mehr er sich in sie versenkt, nicht mehr loslassen. So (im Glaspalast) die wundervolle »Aussicht von Galzig«. Aber der Künstler vermochte nicht, sich selbst genug zu tun. Wild warf er die Farben auf die Leinwand, änderte sie, schuf um, übermalte, setzte neue Farbenpasten auf die früheren. Die zeichnerischen Umrisse der Gegenstände schwanden dadurch bei den Werken der Spätzeit mehr und mehr. Nur noch aus beträchtlicher Entfernung gesehen, fügen sie sich wieder zusammen, oft trotzdem noch verschwommen. Und dennoch bleibt die große Wirkung, ja sie steigert sich noch. So bei dem »stürmischen gelben Abend«, dem »Sulzenauer Ferner« (Glaspalast), dem »trüben Tag im Argebirg« (Kunstverein). Allmählich verliert Baer den inneren Zusammenhang mit der Bedeutung des von ihm als Anlaß zum Malen benutzten Gegenstandes. Wie bei Michelangelos Plastiken dient gelegentlich auch das friedliche Motiv zum Ausdrucke seiner Leidenschaft. Alles wird Stimmung, die schließlich nur noch vom Künstler selbst empfunden wurde, den Beschauer nurmehr überrascht. Die Kunst Baers mit ihrem selbstgeschaffenen Stil, ihrer Stimmung, ihrer Kraft, ihrer Poesie hatte ihren Höhepunkt überschritten, als der Tod den Meister hinwegnahm. Sie ist am größten und schönsten in den Werken der mittleren Zeit. Ihre letzten Ausläufer haben ein kulturpsychologisches Interesse. Heroische Landschafsmalerei der Gegenwart, ohne Helden, Götter und Nymphen, aber mit der Ahnung von der Größe der Schöpfung, die ihre Monumentalität in sich selbst trägt. Doering

DIE KUNST DEM VOLKE

ANSELM FEUERBACH

Das Schicksal des Genius, von den Zeitgenossen nicht verstanden zu werden, von ihnen übersehen und vernachlässigt zu bleiben, war auch dem Maler Anselm Feuerbach beschieden. Erst nach des Künstlers Tode hat Deutschland begriffen, was es an ihm gehabt hat Nun ehrt und bewundert es die klare Herrlichkeit seiner Schöpfungen, die den Geist zu überirdischen Höhen erheben, und setzt es ihm Denkmäler in begeisterten Schriften und durch die Herausgabe seiner Werke. Der bereits vorhandenen Feuerbach-Literatur, zu der u. a. die ausgezeichneten Veröffentlichungen von Uhde-Bernays gehören, schließt sich das 32. Heft der an dieser Stelle schon oft gewürdigten Monographien-Reihe »Die Kunst dem Volke« an. Das Abbildungsmaterial besteht aus 50 wohlgelungenen Wiedergaben von Gemälden und Zeichnungen des großen Meisters. Die Rücksicht auf die eigenartige Zusammensetzung des Leserkreises, für den diese Schriften vorwiegend bestimmt sind, schafft Schwierigkeiten, wenn sich, wie hier (es war auch bei der Rubens-Monographie so) der betreffende Meister mit Vorliebe um die Schilderung der Schönheit des unbekleideten menschlichen Körpers bemüht hat. Ein ganz vollständiges Bild eines solchen Künstlerschaffens kann unter diesen Umständen nicht erreicht werden. Ein Feuerbach ohne das »Gastmahl des Plato« oder die »Amazonenschlacht« bleibt unvollständig und in wesentlichen Beziehungen nicht genügend erklärbar; die größere Zahl anderer Bilder, so z. B. hier die verschiedenen Fassungen und Entwürfe zur Medea, gibt wohl reiche Schönheit, aber für das, was hat fortbleiben müssen, doch keinen vollen Ersatz. Wenn für künftige solche biographische Hefte noch ein Wunsch geäußert werden dürfte, so wäre es der, daß die Reihenfolge der Bilder sich mehr dem Entwicklungsgange des Betreffenden anschlösse. Es würde dem belehrenden Zwecke dieser Schriften entgegenkommen, seine Erreichung erleichtern. — Der Text, den Dr. Georg Schwaiger geschrieben hat, begnügt sich im wesentlichen mit dem Anschlusse an die Mitteilungen, die aus dem berühmten »Vermächtnis« und den Briefen Feuerbachs erhalten sind. Bei verschiedenen besonders bedeutenden Werken des Meisters gibt der Verfasser sorgfältige Analysen und leitet so die Beschauer zum bewußten Sehen und Verstehen der künstlerischen Absichten an: so beim Ricordo di Tivoli, bei der Medea, der Iphigenie, dem Dante mit den Frauen.

Besonderes Interesse wendet der Text auch der »Poesie« zu — freilich läßt sich darüber verschiedener Meinung sein, ob gerade dieses Bild zu den hervorragendsten Schöpfungen Feuerbachs zu rechnen ist. Doch darf man der Auffassung zustimmen, daß man sie als den »Vorboten des Stiles« betrachten müsse, zu dem der Künstler aufzusteigen im Begriffe war. — In seiner Anordnung schließt sich der Text dem Lebensgange Feuerbachs an. Der Künstler, der am 12. September 1829 zu Speyer geboren wurde, entstammte einer Familie aus Frankfurt a. M., die sich bis gegen den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückleiten läßt. Zu ihr gehörte der berühmte bayerische Jurist Anselm Ritter von Feuerbach, der Großvater des Malers; die Eigenart beider wird von Dr. Schwaiger in feinsinnige Beziehung zueinander gebracht. Der Philosoph Ludwig Feuerbach war des Künstlers Vater; aus dessen erster Ehe mit Amalie Keerl stammte Anselm. Die Mutter starb schon 1830. In des Vaters zweiter Gemahlin Henriette Heydenreich fand der Knabe eine wahre, heiß von ihm geliebte, aufs innerlichste ihn verstehende Mutter; der persönliche und reiche schriftliche Verkehr mit ihr ist für sein Denken und Schaffen von entscheidender Bedeutung gewesen. Von seinem Lebensgange braucht hier nicht weiter die Rede zu sein; er wird in der Schrift klar und mit einer für deren Zweck genügenden Ausführlichkeit dargelegt. — Das Bildermaterial strahlt, wie es bei Feuerbach nicht anders sein kann, trotz der zuvor angedeuteten Strenge der Auswahl, in herrlicher Schönheit und macht dieses Heft zu einem der erfreulichsten der ganzen Reihe. Mit Recht ist auch eine Anzahl zeichnerischer Entwürfe mit aufgenommen, so zu dem Madonnenbilde, der Pietà, zu einem Familienbilde, zur Medea, zur Iphigenie, zu dem köstlichen »Konzert«. Den Anfang der Bilder macht eines der Selbstporträts. In gut abgewogenem Verhältnisse folgen dann religiöse und klassizistische Schöpfungen, Bildnisse, Landschaften. Anerkannt sei hierbei der von dem Verfasser gelieferte Nachweis über die Tiefe des innerlichen Zusammenhanges zwischen Landschaft und Figur bei Feuerbach. Von den wundervoll charakteristischen Bildnissen seien das des Vaters, der zweiten Mutter, der Schwester, sowie das des Kirchenrates Umbreit und mehrere Nannabilder nebst der zugehörigen Lucrezia Borgia hervorgehoben. Von zahlreichen der zuvor genannten klassizistischen Werke sind Abbildungen gegeben. Ferner fehlen nicht das ergreifende »italienische Begräbnis«, »Dantes Tod«, die Theaterszene aus Hamlet, die beiden Ricordo di Tivoli, die badenden Kinder. Von Feuerbachs in der Form so edeln, im geistigen Gehalte herrlich tiefen religiösen Bildern sieht man die Pietà der Sammlung Jaffé, die Madonna, die Pietà mit den drei knienden Frauen. Am Schlusse des Heftes steht der »Titanensturz«, der Feuerbachs Kunst jener eines Rubens ebenbürtig zur Seite stellt. Doering

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Wir machen darauf aufmerksam, daß mit den Vorarbeiten für die Herausgabe des von sämtlichen deutschen Kultusbehörden geförderten offiziellen deutschen Kunsthandbuches (Dreßlers Handbuch der Kunstpflege) begonnen ist. Der Versand, der für die Bearbeitung des Werkes notwendigen Fragekarten, zunächst an sämtliche deutschen bildenden Künstler, Kunstgelehrten und Kunstreferenten, ist erfolgt; ein solcher an die deutschen Tonkünstler geschieht Anfang Dezember d. Js.

Im Interesse des deutschen Kunstlebens werden alle Beteiligten um umgehende Beantwortung und Rücksendung der ihnen zugegangenen Fragekarten gebeten, alle Vorstände von Fachbehörden, Sammlungen, Lehrstätten aber um erneuten Hinweis an die ihnen unterstellten Organe. Das Kunsthandbuch wird in drei Bänden sowohl die bildende Kunst wie die Tonkunst — im ersten Band auch die öffentliche Kunstpflege Skandinaviens und Hollands — umfassen.

Anfragen wolle man an den Herausgeber Maler-Architekt Willy O. Dreßler, Berlin W, Rosenheimerstr. 34, richten.

Johannes Osten (Köln) schmückte Apsis und Chorbogen der St. Nikolaus-Pfarrkirche in Köln-Sülz mit Mosaikmalereien, die kürzlich vollendet wurden.

Bildhauer Joseph Gangl fertigte eine von der Bayerischen Schützenbrigade Nr. 21 gestiftete Medaille (Bronze) als Ehrenpreis für sportliche Leistungen.

Bonn. — Die freie Bonner Fleischerinnung veranstaltete einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine eiserne Amtskette des Obermeisters. Über das Ergebnis des Wettbewerbes berichtete die christliche Kunst im vorigen Jahrgang S. 161 ff. unter Wiedergabe von 8 Abbildungen. Zur Ausführung wurde der Entwurf von Professor Ernst Riegel, Goldschmied in Köln-Lindenthal, gewählt.

Joseph Beckert von Frank malte einen hl. Franziskus v. Assisi in origineller, inniger Auffassung.

Erhaltung der Kunstsammlung Albertina in Wien. Diese vornehme Kunstsammlung, die in den letztvergangenen Jahren durch ihren verdienstvollen Leiter, Generaldirektor Josef Meder, durch ihre Reorganisation und Erwerbung einer ganzen Reihe kostbarer und wertvoller kunsthistorischer Schätze und Seltenheiten bei den Kunstfreunden der ganzen Welt in hohem Ansehen steht, war bekanntlich Eigentum des früheren Erzherzogs Friedrich und nunmehr in Gefahr, infolge der politischen Umwälzungen und der Auflösung des erzherzoglichen Hofstaates einer gänzlich unsicheren Zukunft entgegenzugehen. Diese Gefahr scheint nunmehr dadurch beseitigt, daß die Albertina gesetzmäßig in den Besitz des Staates überging und dem Staatsamt für Unterricht, dem bisherigen Ministerium für Kultus und Unterricht, endgültig unterstellt wurde. Da für diese Sammlung nunmehr auch die Prunkräume des Erzherzog Friedrichschen Palais an der Albrechtsrampe herangezogen werden können, ist die Möglichkeit geboten, sie ihrer Bedeutung entsprechend zur Ausstellung zu bringen und der weiteren Öffentlichkeit in ausgedehnterem Maße zugänglich zu machen. R.

Vandalismus in Wien. In jüngster Zeit vergeht kaum eine Woche, ohne daß ein Gotteshaus bestohlen oder beschädigt wird. Im Währinger Alten Friedhof, der die Grabstätte Beethovens und Schuberts birgt, wurde eine Reihe teils künstlerisch wertvoller, teils geschichtlich denkwürdiger Grabmäler zertrümmert und umgeworfen. Die Dreifaltigkeitssäule im 18. Bezirk wurde abgetragen, die Hermen der Dichter Lenau und Anastasius Grün wiederholt beschädigt, ebenso wurde an anderen Denkmälern Schaden angerichtet. R.

Berlin. — Am 26. Oktober 1919 wurde die im Kriege, unter den größten Schwierigkeiten, fertiggestellte neue Kirche zu Berlin-Reinickendorf von dem hochw. Fürstbischof von Breslau geweiht. Die Kirche ist ein Werk der Architekten August Kaufhold (Friedenau) und zeigt die guten Formen der märkischen Backsteingotik. Die reichen, gestifteten Glasmalereien sind ausgeführt von dem Kunst- und Glasmaler Carl Busch (Berlin-Südende). Die fünf Chorfenster zeigen den freudenreichen Rosenkranz. Die weiteren Fenster sind ebenfalls zum Teil noch mit Figuren geschmückt, über der Orgel die Immaculata

von musizierenden Engeln umgeben, ein Fenster mit dem hl. Bonifatius und die Kriegergedenkkapelle mit einigen würdigen Kriegsfenstern.

Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Luitpoldbrücke über die Wertach von Augsburg nach Pfersee.

I. Preis 3000 Mk. Projekt »Freier Durchfluß«, Verfasser: Dipl.-Ing. J. Th. Schweighart, gemeinsam mit der Tiefbauunternehmung Dykerhoff und Wiedmann in Augsburg Nürnberg. II. Preis 400 Mk. Projekt »Brükkenkopf«, Verfasser: Arch. Martin Springer und Ed. Rottmann. II. Preis 400 Mk. Projekt »Portula«, Verfasser: Architekten Heinz Wolf und A. Mayer. Ankäufe 800 Mk. Projekt »7 Lädele«, Verf.: Dipl.-Ing. J. Th Schweighart, Projekt »Bogenbrücke«, Verf.: Arch. Martin Springer, Projekt »Friedensbrücke«, Verf.: Dipl. Ing. Alb Kirchmayer, Architekt, Projekt »Pfahlbau«, Verfasser: Arch. Leop. Kalbitz, Projekt »Brucktor«, Verf.: Arch. Ed. Rottman und Mart. Springer.

Wettbewerb zur Erlangung von Vorschlägen für die Ausgestaltung des Heldenfriedhofes auf dem Westfriedhof in Augsburg.

I. Preis 300 Mk. Projekt »Campo Santo«, Verf.: Dipl. Ing. J. Th. Schweighart. II. Preis 200 Mk. Projekt »Allerseelen«, Verf.: Dipl.-Ing. Eugen Jack. III. Preis 150 Mk. Projekt »Vierlinden«, Verf.: Arch. Heinr. Sturzenegger und Reg.-Bmstr. Anton Horle. Ankäufe zu 100 Mk. Projekt »Christuszeichen«, Verf.: Dipl.-Ing. Ludw. Hecker, Projekt »Siegfried«, Verf.: Dr.-Ing. Jos. Weidenbacher.

Joseph Albrecht (München) malte für die Pfarrkirche in Juw (Kreis Prüm) ein Hochaltarbild mit der Darstellung des Wortes Christi: »Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid ...« Das Gemälde dient zugleich als Kriegserinnerungsbild.

Wettbewerb für ein Herz-Jesu-Bild. — Wie wir erst jetzt erfahren, schrieb der Vorstand für die nationale Weihe an das Herz Jesu in Italien einen Wettbewerb für ein 2,50 X 2,10 m großes Gemälde des hl. Herzens Jesu aus. Die Summe für Preise beträgt 20 500 Lire; auf den I. Preis sollen 15 000 Lire fallen. Endtermin für die Einsendungen ist der 1. März 1920. Näheres ist zu erfragen beim Sekretariat in Mailand, Corso Venezia 15.

Wettbewerb für Freimarken der Reichspostverwaltung. — Zur Erlangung guter Entwürfe für neue deutsche Briefmarken veranstaltet das Reichspostministerium einen allgemeinen öffentlichen und einen beschränkten Wettbewerb. Die Bedingungen für den allgemeinen Wettbewerb, der mit Preisen im Gesamtbetrage von etwa 14000 Mk. ausgestattet ist, können beim Reichspostmuseum Berlin W 66, Leipzigerstraße 15, schriftlich bestellt oder persönlich entnommen werden. Die Entwürfe müssen spätestens bis 2. Februar 1920 beim Reichspostministerium vorliegen.

BÜCHERSCHAU

Wilhelm Trübner. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. XXVI. Band. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt 1917. Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen. Herausgegeben von J. A. Beringer. S. XXXVIII und 392.

Alfred Lichtwark sagte gerne, es gebe keine Kunst, sondern nur die einzelnen Kunstwerke. Man mag dem als grundsätzlicher kunstphilosophischer Anschauung, die eine Art Nominalismus darstellt, beipflichten oder nicht. Für die tatsächliche Lage im künstlerischen Schaffen der Gegenwart ist es jedenfalls ein zutreffendes Wort. Schon von den Künstlern des 19. Jahrhunderts sagte man, es habe ihnen die Gemeinsamkeit von künstlerischen Prinzipien, wenigstens bis zum Emporkommen des Impressionismus, gefehlt, so daß ihr künstlerisches Schaffen selbst nicht in seiner strukturalen Form durch eine kulturelle, noch weniger durch eine stilistische Einheit normiert war. Davon konnte auch eine in sich geschlossene Gruppe wie die der Nazarener bei all ihrer (relativen) Bedeutsamkeit, — die gerade unsere Zeit anzuerkennen geneigt ist — nichts ändern. Und jetzt, wo die Welle des Impressionismus, man mag ihre Wucht in Courbets berühmtem Bild »Die Welle« dargestellt sich denken, jetzt, wo diese Welle des Impressionismus wieder abgeflossen ist oder doch im Abfließen ist, zeigt sich wieder dasselbe Phänomen: der durchgängige Mangel jeglicher Einheit, des unum in multis, im künstlerischen Schaffen. Vorläufig wenigstens hat die neue Stiltendenz, der Expressionismus, noch nicht genug Kraft und Bedeutung, diese Einheit aus sich zu gebären. Die Einheit, die in den Werken der Expressionisten zutage tritt, ist noch nicht von starrer und unkünstlerischer Einerleiheit geschieden. Wir betonen: so ist es vorläufig. Grundsätzlich lehnen wir die »neue Kunst« durchaus nicht ab. Wir freuen uns, auch Künstler, die innerhalb des christlichen Kulturkreises stehen, an dem Heraufführen dieser neuen Kunst mit Erfolg mitarbeiten zu sehen.

Bei der (andeutungsweise) gekennzeichneten Lage im künstlerischen Schaffen der Gegenwart ist es nun gerade von besonderer Bedeutung, wenn aus der großen, übergroßen Menge von Kunstwerken, die entstehen, solche von hoher Qualität hervorragen: und nicht als zufällige Treffer, sondern als die »signierten« Arbeiten eines bestimmten Meisters. Einer von diesen wenigen Meistern der Gegenwart ist Wilhelm Trübner. Er ist als solcher auch anerkannt. Nur war es nicht immer so.

Ihm ist der neueste Band der »Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben« gewidmet. Heute gilt er schon dem Toten. Am 21. Dezember 1917 ist W. Trübner, der schon längere Zeit schwer herzleidend war, gestorben. Karlsruhe muß wieder um einen seiner Besten trauern.

Beringer hat den Trübner-Band herausgegeben. Er ist des Meisters und seiner Kunst würdig. Die Anordnung der Abbildungen ist glücklicher als im Liebermann-Band z. B. Gleichwohl bliebe auch in dieser Hinsicht noch dies und jenes zu wünschen. So ist das auch vom Herausgeber hochgewertete Bildchen »Dampfbootsteg auf der Herreninsel« auf S. 66 »schlecht gehängt«; es dürfte eine Seite für sich beanspruchen. Die Zahl der Abbildungen ist nicht, wie es gelegentlich in der Tagespresse hieß, vollzählig. Ein paar vermißt man, nicht nur der Vollständigkeit wegen: so ein köstliches Bildchen von der »Fraueninsel« aus der Frühzeit (z. Z. in der Galerie Caspari München) oder auch eine von den »Händen« (ebendort). Die Angaben des Besitzers bedürfen sehr der Revision: die Galerie Hermes, München, existiert nicht mehr, auch die Sammlung Schmeil, Dresden, nicht mehr. U. a. Es fehlt hier der Raum, es im einzelnen zu vermerken.

Der Text der Einführung ist solid, frei von ästhetisierender Metaphysik. Nur vielleicht zu analytisch. Mit Sorgfalt arbeitet Beringer die Merkmale der Trübnerschen Kunst heraus und achtsam verfolgt er ihre Entwicklungslinie: die Ansätze und die Schritte vorwärts heraushebend, die Einschnitte und die Höhepunkte markierend, die sich wandelnden und die neu einsetzenden Elemente, besonders auch die Vorausweisungen, klarlegend. Das Ergebnis der differenzierenden Detailierung

ist für den Herausgeber: »Hier ist Reichtum und Vielfältigkeit des malerischen Ausdruckes, ein ungeheueres und folgerichtiges und unbeirrtes Aufsteigen aus Überlieferungen zu neuen Gesetzlichkeiten, wie zu neuen Freiheiten, und eine eherne Ruhe und Sicherheit, das Glück und den Erfolg als Künstler sich zu erzwingen .....« (XII). Man hört es leicht heraus, wie Beringer den Zusammenhang mit der alten Kunst bei Trübner besonders schätzt. Aber er verschließt sich nicht dem »Aufstieg aus Überlieferungen zu neuen Gesetzlichkeiten wie zu neuen Freiheiten«. Und doch bleibt ein Rest von unberechtigter Kritik am Impressionismus als solchem. So wenn Beringer u. a. diesem zur Schuld gibt, daß er, »die malerische deutsche Kunst mit ihrem in der Form festbleibenden Charakter wieder auf ein Außengeleis zu schieben versuchte« (XXIII). Demgegenüber möchten wir doch den Impressionismus als eine allgemein künstlerische Entwicklungsgesetzlichkeit betrachten, für die es keine nationalen Schranken geben kann, am wenigsten im Sinne eines Wertmaßstabes. Dabei wollen wir uns von selbst erinnern, daß die Berliner Jahrhundertausstellung (1906), z. B. mit der Vorführung der Werke des Dresdeners David Caspar Friedrich, gewiß gezeigt hat, daß der Impressionismus nicht erst überhaupt wieder Kunst ins Land bringen mußte. Aber man braucht von München aus, wenn man so will, gar nicht erst nach dem Norden zu gehen, trotz Piloty und Schorn, um das zu erkennen: es genügen die Namen Diez-Schule und Leibl-Kreis. Und doch! . . . Wenn dann der Herausgeber den Impressionismus mit dem Wert der französischen Kunst »zeichnet«, so denkt man antithetisch an die Landschaftskunst des Engländers Constable. Oder auch an A. Menzel. Aber das bleibt: der Ruf der Zeit, dem auch Trübner folgte, scholl am stärksten von Frankreich herüber: Faites entrer le soleil, wenn nun auch Trübner nicht wie Uhde und Liebermann nach Paris gegangen ist, und wenn auch Trübner sich nicht direkt deren Einfluß unterstellt hat. Was aber der Übergang von der Ateliermalerei zum Freilicht für Trübner bedeutet hat, das legt Beringer sehr gut dar (XXVIII, XXXI, besonders XXXV). Darum kann man sich kaum mit der Behauptung (XXXIII) abfinden: »Gelernt und studiert hat er (sc. Trübner) nur an den alten Meistern, unter denen die Franzosen bekanntlich keine Rolle spielen, an ihrer Festigkeit in der Form, an ihrer leuchtenden Farbigkeit und an ihrer klaren Raumbildung.« Es soll nun aber Trübner keineswegs abgesprochen werden, daß er in seiner ausgereiften Freilichtmalerei eigenartig und eigenwertig ist. Darin liegt (zum einen Teil) ja seine künstlerische Größe. Nicht aber muß er sich alles selber verdanken. Darum möchte es uns auch ängstlich erscheinen, wenn der Herausgeber auch von der italienisch-römischen Zeit betont, daß sie »ohne merklichen Einfluß von seiten der italienischen Kunst auf Trübner geblieben« ist (XXII). Das anerkennt er gleichwohl (XIX f.): Die »malerische Schönheit und ihr Charakter wurden wesentlich in den römischen Galerien studiert«. Neben Velazquez und Tizian wird auch Raffael genannt, der doch für die Entwicklung der Farbe weniger in Frage kommt.

Wenn man sieht, wie Beringer so sehr für die nordisch-deutsche sowie für die eigene Art Trübners eintritt, dann fragt man mit doppeltem Interesse, wie Beringer wohl das Verhältnis Trübners zu H. Thoma, vor allem aber zu Leibl beurteilt. Da liest man (XII): »Was von außen her auf diese schwankungslos eingestellte Natur einwirkte, dient mehr zur Sichtung und Klärung als zur Bereicherung des Eigenen. Auch die stärkste Unterströmung des Künstlers von Leibl her .... ist mehr eine Entwicklung und Entfaltung der eigenen stofflich und technisch bedingten Natur an einem ähnlich gearteten Wesen, als ein Übernehmen und Verarbeiten vorbildlicher Stoffe und Techniken.« Das »Übernehmen vorbildlicher Stoffe« mag außer acht bleiben. In der »Entwicklung der eigenen technisch bedingten Natur an einem ähnlich gearteten Wesen« liegt aber doch gerade in diesem Fall viel: das Technische ist gerade bei Leibl so gar nicht nur Technik. Wenn man das genugsam betont, dann kann man um so besser Beringer zustimmen, wenn er angesichts des »Hoffmeister«-Bildes schreibt: »Das Hoffmeister-Bildnis zeigt die Fruchtbarkeit der Leiblschen Lehre im Malerischen für Trübner, ist aber doch anders als ein gleichzeitiges Leibl-Bildnis. Vor allem ist seine malerische Form freier, weniger unterstrichen als Leibls Malerei . . .« (XVIII). Aber Beringer geht noch weiter. Es bezieht sich auf die Behandlung der Lokalfarben bei Leibl und Trübner und schreibt (XXXII): »In dieser Freude an der Zerlegung der Lokalfarbigkeit, die auch zu Leibls großer Meisterschaft gehörte, kommt Trübner über Leibl hinaus.« Und Beringer begründet es: »Während Leibl im wesentlichen die Lokalfarben und in der Abstufung von Tönen liebt und darstellt, wo sie in der Fläche oder in geringen Raumunterschieden nebeneinanderstehen . . ., so zielt Trübner von vornherein im Farbigen entschieden auf die durch die Einflüsse des Lichtes und des Raumes bewirkten Veränderungen und Abstufungen der farbigen Erscheinungen ab« (ebenda). Man sieht, Beringer tritt mit Energie für die künstlerische Eigenkraft Trübners ein. Aber auch mit einer fein differenzierenden und abwägenden Methode. Doch immer so, daß man das quod est demonstrandum spürt, besonders dann, wenn er einmal mehr konstatiert oder referiert als analysiert wie in der Frage nach dem Einfluß Thomas auf Trübner, wo er auffallend kurz sagt: »Jedenfalls wichtig waren die Eindrücke, die Trübner von der Landschaftskunst Thomas bei dieser Gelegenheit (sc. Ateliergemeinschaft) erhielt« (XVII). Gleichwohl ist aber doch der Einfluß oder die Anregung in jeglicher Form erkannt, in der sie Trübner zukam: selbstverständlich, daß Trübners Lehrer Canon alle verdiente Anerkennung zuteil wird (XIII f.). Auch Diez, dessen Name man jetzt wieder öfters und mit Betonung genannt finden kann, wird in interessanter Weise ein Anteil an Trübners ganz früher Kunstweise zugeschrieben (XV). Vielleicht ließe sich sein Einfluß sogar noch höher anschlagen? Den Einfluß der Kunst A. Feuerbachs glaubte s. Z. H. Rosenhagen entgegen Trübners eigenen Worten in Abrede stellen zu sollen (W. Trübner in Knackfuß' Künstlermonographien). Beringer läßt ihn gelten (XXIV f.). Dafür sprechen schon die sehr nahen persönlichen Beziehungen, mag man immerhin die ausgeprägte Selbständigkeit in Trübners rein seelischer und künstlerischer Art betonen. Außerdem kann man es von den Werken ablesen (man vergleiche nur Trübners Kreuzigung [1878] mit Feuerbachs Amazonenschlacht [1873] mit Rücksicht auf das davongaloppierende und das aufsteigende Pferd, oder Trübners Amazonenschlacht [1880] mit der Feuerbachs rücksichtlich des Details der rechten Bildseite, auch der linken. Daraus sieht man, wie Trübner Feuerbachs Werke nach 1876 studiert hat. Uns erinnert aber auch Trübners »Badender Junge, am Ufer sitzend« [1871] im Detail des Motivisch-Kompositionellen an Werke Feuerbachs wie »Nymphe, Kinder belauschend« [1864], »Badende Kinder« [1865], »Ricordo di Tivoli« [1867]. Andererseits möchten wir bei Bildern Feuerbachs wie Landschaften von 1871/73 im Malerischen an den frühen Trübner denken).

Die starke, hohe künstlerische Begabung Trübners steht außer Zweifel. Ja sie wird in der Schätzung wohl noch steigen. Mit dem starken Künstlertum ist wohl auch die feste Selbständigkeit verbunden, doch nicht so, daß sie gegen jegliche Art von Einflüssen abge-

sperrt wäre, ähnlich etwa wie es der Monadenbegriff von Leibniz wollte. Man brauchte nur auf Rubens hinzuweisen. Nicht aber ist mit der reichen, selbständigen Kraft auch eine durchaus stetige, geradlinige Entwicklung notwendig gegeben. Beringer will auch sie in Trübners Werk sehen: »Der Entwicklungsgang Trübners ist zu einfach, als daß man von umwälzenden Einschnitten sprechen könnte« (XII). Schon von den »Werken aus dem Werkstattverhältnis« zu Canon liest Beringer die Linie »zu Leibl und darüber hinaus« ab (XIV). Und die später (1890) kommende Hinwendung zum Freilicht sieht er schon in den Zentaurenbildern (XXVII) und früher noch im »Waldinnern« (1876) angekündigt (XXXIV f.), Es ließe sich aber wohl schon auf das »Waldinnere« von 1873 hinweisen. (Was ist unterm »Waldweg« [XXXIV] gemeint?) Aber die Frage nach der Stetigkeit der Entwicklung Trübners muß doch tiefer angefaßt werden. Der Herausgeber weiß es: »Man ist, heute noch, ... geneigt, dem Lebenswerk Trübners eine gewisse innere Unruhe, wenn nicht einen Bruch zu unterschieben: Die Frühwerke hätten mit den Spätwerken keine Beziehungen mehr; der Bruch zwischen ihnen sei durch eine Übergangsperiode der Unausgeglichenheit und Unklarheit im Inhaltlichen und Technischen bezeichnet« (X). Es ist nicht leicht, ja es wird überhaupt nicht möglich sein, diese Anschauung restlos als unrichtig zu erweisen, so daß man mit Beringer nicht sagen kann: »Nichts ist verkehrter, nichts unrichtiger!« Gleichwohl hat das, was Beringer im einzelnen zur Widerlegung beibringt, nicht geringen Wert, sobald es sich darum handelt, was sich etwa doch zugunsten der Einheitlichkeit des Werkes des Meisters vorbringen ließe: sobald es nicht auf einen strikten Erweis der vollkommenen Einheitlichkeit abgesehen ist, sondern nur um die Abweisung eines wirklichen Bruches. In erster Linie verweist Beringer auf die Bildnismalerei der mittleren Periode (z. B. das Bild der Kusine des Künstlers [1884]) mit ihrer ungeheuer sicheren formalen und maltechnischen Folgerichtigkeit, die in steigender Linie aus der Frühzeit in die spätere Malweise hinüberführt« (X f.). Dann behauptet Beringer noch: »Die Zwischenperiode der achtziger Jahre gilt der Zusammenfassung und Vereinfachung der Kunstmittel seiner ersten Schaffensperiode und außerdem der Erweiterung seines Kunstschaffens durch Stoffe, Mittel und Ausdrucksformen völlig selbständiger Art« (XI). Man wird erst ein Widerstreben, wenn möglich, überwinden müssen, natürlich auf logischem Wege, um dem sich anschließen zu können. Wir möchten nicht für jedes einzelne Moment des Argumentes eintreten, aber doch nicht unterlassen, hinzuweisen, wie Beringer das »Streben nach einer Monumentalkunst aus rein farbigen Bezirken« in der Zeit um das Ende der siebziger Jahre und in den achtziger Jahren verwurzelt sieht und dabei auf Feuerbachs Deckengemälde für Wien, die Trübner 1879 auf der Münchner Ausstellung sah, hinweist (XXV). Besonders betont dann Beringer noch: »Die Nachprüfung der bis jetzt noch vielfach zurückhaltend beurteilten Werke . . . . wird sofort zugunsten dieser Schaffensperiode sich wenden, wenn die Zusammenhänge der farbigen Ausdrucksweisen in ihren Grundlagen und ihrem Wesen erkannt sind. Die Vielstimmigkeit und Harmonie wird als ebenso berechtigt . . . . anerkannt werden müssen, wie die Tonigkeit und Ausgeglichenheit . . . .« In interessanter Weise weiß er sozusagen als terminus medius für seinen Beweis die »Landschaft mit der Fahnenstange« in ihrer Polychromie zu gebrauchen (XXXV). Es erübrigt sich fast, noch zu bemerken, daß natürlich Beringer wohl auch weiß, wie auch seelische und geistige Umstände auf die in Frage stehende Schaffensperiode einwirkten: Beringer spricht (XXIV) von der künstlerischen Vereinsamung und Verstimmung sowie vom gesellschaftlichen Wechsel.

Es wurde eingangs schon bemerkt, daß sich Beringers Text vor allem durch seine analysierende Sorgfalt auszeichnet. Ihr ist u. a. besonders zu verdanken die in die Struktur des einzelnen Werkes und der einzelnen Periode eindringende Klarlegung der formalen Elemente der Kunst Trübners: z. B. die Bildung des Raumes mit farbigen Mitteln, ähnlich die Darstellung der Bewegung. Um die Bedeutsamkeit dessen hervorzuheben, möchten wir daran erinnern, daß »viele für den Bildgenuß grundlegende Wirkungen mit Raumgefühlen zusammenhängen« (K. Scheffler). Trübner begnügt sich aber nicht mit dem Kunststück der mathematischen Perspektive. Es ist selbstverständlich, aber deswegen nicht weniger verdienstlich, daß Beringer über die Behandlung der Palette (Vereinfachung, Aufhellung u. a.) und über die Handhabung der Technik (kleine farbige Flächen, breite Farbenbänder u. a.) berichtet und dabei besonders die Wandlungen verfolgt und deren tieferen Grund klarlegt. Wo es sich aber um die Gesamtwürdigung der Kunst Trübners handelt, besonders unter dem Gesichtspunkt der kulturell-sozialen Funktion des Kunstschaffens, da begnügte sich der Herausgeber mit knappen, stellenweise doch recht guten Andeutungen. Besonders betont er (XXXI), daß Trübner sich alle »fade Romantik« ferne hielt: trotz der »von Romantik durchtränkten Untergründe, aus denen Trübner hervorging, in denen er lebte, die er selbst schuf«. Die »Welt der Erscheinungen« um ihn war seine Welt (XI f.): ihre farbige Erscheinung, die Wahrheit ihre Form. Dafür besaß er in seiner höchst verfeinerten Sinnlichkeit ein eminentes Organ (IX). Stoffmystik war ihm fremd. Aber nicht weniger der photographische Naturalismus, um wieder ein Wort von K. Scheffler zu gebrauchen. Mit vollem Recht sagt Beringer mit Bezug auf die Trübnerische Kunst: »Die malerische Behandlung, die Umsetzung der natürlichen . . . Erscheinung in die künstlerisch gestaltete Form adelt das Werk, gibt ihm seinen Kunstwert und seinen Ewigkeitswert« (XXIII). Und den hohen Wert der Landschaftskunst der Spätzeit charakterisiert er treffend mit dem Wort: »Die Formel . . . . . lautet jetzt nicht mehr: Licht und Farbe, sondern im wissenschaftlichen und dichterischen Sinne: Licht ist Farbe« (XXXI). Er schreibt den Trübner-Landschaften einen »neuen künstlerischen Charakter« zu: »die von allen Unterschiebungen freie, reine Natur« (XXXI).

Es gäbe noch Einzelheiten kritisch anzumerken. Daß Feuerbach der Pfalz entstammt (XXX), kann nicht rassenpsychologisch gewertet werden. Er ist nur tatsächlich in Speyer zur Welt gekommen. Daß er in den sechziger Jahren die Sommermonate »regelmäßig bei seiner Stiefmutter in Heidelberg zubrachte (XIII), ist, wie die Briefe an die Mutter aus diesen Jahren erkennen lassen, nicht richtig. Die Formulierung: ». . . . Die Wildstilleben . . . ., die Trübner 1873 in Heidelberg gemalt hatte, . . sind Musterbeispiele für Schuchs Stillebenmalerei geworden, ...« scheint uns C. Schuchs Bedeutung nicht gerecht zu werden. In die Würdigung Trübners hätte doch mehr Kritik aufgenommen werden dürfen als S. XII unten enthällt. Anderwärts sagt man, es gäbe wenig Maler, die wie Trübner entweder »ganz gute« Bilder gemalt hätten oder »ganz schlechte«. Darin muß keine Verkleinerung des Ruhmes des Meisters gesehen werden; denn Ähnliches kann man auch von Renoir sagen. Auch das hätte berichtet werden dürfen, daß Trübners Werk sich glücklicherweise nicht mit seiner Theorie in den »Personalien und Prinzipien« deckt. Doch Beringer entnimmt dieser Schrift hauptsächlich das Bild von Trübners Charakter.

Im Anhang hat der Herausgeber neben der Literaturübersicht einen Schulkatalog zusammengestellt. Die Wirkung der Kunst Trübners reicht aber, man darf

sagen: natürlich, über den Kreis seiner Schule im engern Sinn hinaus. Auch in der Münchener jungen Kunst kann man ihre Wirkungen erkennen: so in der Entwicklung des — allzufrüh abgeschiedenen — A. Weisgerber. Auch noch bei anderen der ganz Jungen. Auch die, die im religiösen Ideenkreis leben und aus ihm schöpfen, können von Trübner lernen: man denke nur an den »Christus im Grabe«. Wieviel von altem Kunstgut ist hierin verarbeitet und doch ist es moderne Kunst im gutem Sinne! Das anerkennen, an Trübner auch sehr fortschrittlich Gesinnte und sehr kritisch Gesinnte, daß er »mit unerklärlicher Sicherheit das Klassische der Alten, wie es über die Jahrhunderte lebendig auf uns wirkt, der modernen Kunst zurückgewann« (Kunst und Künstler IX [1910/11], 270): die beste Grundlage für eine große religiöse Kunst unserer Zeit!

München Dr. G. Schwaiger

Gebt uns die Weihnachtskrippe wieder. Von P. Odorich Heinz, O. Cap. — Verlag des Vereins bayerischer Krippenfreunde, E. V., Sitz in Günzburg a. D.

Das Schriftchen gibt einen im Münchener Katecheten-Verein gehaltenen Vortrag wieder, der die Gründung einer Ortsgruppe München des von Pfarrer Burger in Hochwang (Allgäu) am 4. Februar 1917 zu Günzburg ins Leben gerufenen Vereins bayerischer Krippenfreunde behandelte. Es ist ein Sonderabdruck aus dem Novemberheft der Katechetischen Blätter und kostet einzeln 20 Pfg, bei Bezug von 10 Stück 15 Pfg. Da es das Wesentliche über Geschichte und Zweck der Weihnachtskrippe klar zusammenfaßt und der Sache der Krippen sehr dienlich werden kann, empfehlen wir es bestens. S. St.

Der Dom zu Freising. Ein Führer durch seine Monumente und Kunstschätze von Subregens Eugen Abele. Mit 48 Abb. 1919. Druck von Dr. F. P. Datterer & Co. (Art. Sellier), München und Freising.

Als wir kürzlich hier Friedrich Kempfs »Freiburger Münster« anzeigten, gaben wir dem Wunsche und der Hoffnung Ausdruck, daß auch die Dome anderer Städte — vornehmlich dachten wir an die engere zunächstliegende Heimat — sich bald ähnlicher Monographien erfreuen möchten, die auf Grund der bisherigen Forschungen und Literatur, ohne selbst Stellung zu größeren Problemen der Kunstwissenschaft zu nehmen, alles zusammenfassend, Einheimischen und Fremden zum kunstgeschichtlichen Führer der bedeutsamsten Kirchenbauten würden. Die Notwendigkeit hier näher zu begründen, erübrigt sich wohl; am klarsten beobachteten wir sie selbst bei Kirchenführungen für verwundete und kranke Soldaten in München, von denen einige stets nach Literatur verlangten, um die gewonnenen Eindrücke daheim noch vertiefen und erweitern zu können. Während damals die Anregung zu Papier gebracht ward, schrieb Subregens Abele vermutlich bereits an seinem »Führer«, wie er bescheiden die eingehende Beschreibung der Freisinger Kathedrale nennt, die mit auf das nahende 1200jährige Jubiläum der Bistumsgründung im Jahre 1924 vorbereiten hilft.

Der Verfasser gliederte sein Buch zwiefach. Er gibt zunächst die eigentliche Dombeschreibung, die alles bis ins kleinste mit einzieht, was ihm wohl in manchen Stunden des stillen Studiums auffiel. Er ergänzt so öfters die Literatur, wie überhaupt das Werk nicht den Eindruck der Schreibtischarbeit, sondern des Selbstbeobachtenden und -geschauten macht. Ein Vorzug, der nicht hoch genug geschätzt werden kann von dem, der andere »Führer« kennt, der Dinge enthält, die nicht mehr vorhanden, oder solche verschweigt, die neu hinzugekommen sind, wie etwa in dem Werke »München in Kunst und Geschichte«, das dem Münchner Liebfrauendom in keiner Weise gerecht wird. Abele beschreibt auch die Kapellen, die Sakristeien, die Schatzkammer und ihren Inhalt, wobei er dankenswerterweise auch der Paramentik gedenkt, des Kreuzgangs, der Nebenkirchen usw. Der zweite Teil enthält die Baugeschichte des Doms, in dem Abele selbst Fragen und Lösungsversuche gibt, wie wenn er, ohne an der Riehlschen Aufstellung von dem Einflusse St. Zenos in Verona auf die Kathedrale zu rütteln, an St. Michele in Pavia als das mögliche Vorbild erinnert.

Bei dem mit klaren und instruktiven Abbildungen versehenen Buche freute es uns namentlich, daß sein Verfasser ein Geistlicher ist. Zeigt es doch somit, daß die Lehre, die auch gerade der genannte Hochschullehrer Berthold Riehl in seinen von Hunderten angehender junger Priester besuchten Vorlesungen und die »Christliche Kunst« wie der »Pionier« häufig und energisch vertrat, auf guten Boden fiel: daß der Geistliche in seinem Gotteshaus Bescheid wissen, das Alte kennen soll, um bei Neuanschaffungen allen Forderungen und Anpreisungen gewachsen sein zu können. W. Zils-München

-s. Wertvolle Auseinandersetzungen über Ährenkleid-Madonnen bringt das treffliche und inhaltreiche Buch des Münsterschen Kirchenhistorikers Prof. Dr. Georg Schreiber, Mutter und Kind in der Kultur der Kirche (XX und 160 S., Freiburg 1918, Herder, M. 6.). Es bietet überhaupt für den Kunstfreund und Kunsthistoriker interessante Darlegungen darüber, wie Mutterschaftsleistung und das Kleinkind in altchristlichen Grabinschriften, in Nährbildern und Sippenbildern ihre künstlerische Verklärung gefunden haben. Verfasser macht unter anderem auf Entwicklungslinien aufmerksam, die sich anscheinend zwischen der Predigtweise Alberts d. Gr. über den Text »Selig der Leib, der dich getragen hat, und die Brüste, die du gesogen hast«, einerseits und den spätmittelalterlichen Nährbildern (Jan van Eyck) andererseits auftun. Das mit reichen literarischen Verweisen ausgestattete Buch kann allen Freunden der künstlerischen Darstellung der christlichen Familienkultur als wertvolles Hausbuch wärmstens empfohlen werden. Jos. A. E.

Anregungen für Kriegergrabmäler, herausgegeben von der rheinischen Beratungsstelle für Kriegerehrungen, Verlag A. Steiger, Mörs a. Rh., Heft 1 (4°, 32 S.) Steinkreuze, M. 1.50. Heft 2: Holzkreuze, (4°, 30 S.).

Der künstlerische Beirat der rheinischen Beratungsstelle für Kriegerehrungen gibt hier Anregungen für würdige, künstlerisch einwandfreie Gestaltung von schlichten Kriegergrabmälern. Das erste Heft dieser Veröffentlichungen bringt eine Anzahl von Steingrabmälern, die sich meistenteils an ältere rheinische Grabsteinmotive anlehnen. Interessante Vergleiche ermöglicht die Arbeit, da das ältere Motiv mit wiedergegeben ist. Das 2. Heft bringt Entwürfe für originelle Holzkreuze, denen man jetzt allenthalben wieder mehr Beobachtung schenkt. (Münchener Waldfriedhof!) Besonders für unsere Landfriedhöfe bieten diese Entwürfe meist gute Anregung. Die Vorlagen sind so bearbeitet, daß jeder Meister ohne weiteres nach ihnen arbeiten kann. Die Brauchbarkeit der Bilder wird durch beigegebene kurze Erläuterungen über die jeweils in Frage kommende Gesteins- oder Holzart, die Bearbeitung der Flächen und der Schrift noch erhöht. Alles in allem eine gute Sammlung von Musterbeispielen, die freilich auch einiges Mittelgut enthält. A. Geitner

KUNSTBEILAGE

Auf besonderen Wunsch wird diesem Heft eine Kunstbeilage nicht beigefügt. Das Blatt wird jedoch baldigst nachgeliefert.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Standhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

DIE »NEUE STAATSGALERIE« IN MÜNCHEN

In dem bisher von der Secession innegehabten Kunstausstellungsgebäude am Königsplatze ist am 29. Juni die »Neue Staatsgalerie« eröffnet worden. Die in ihr untergebrachten Kunstwerke — Gemälde, Zeichnungen und Bildhauerwerke — sind ein Teil des Besitzes der Neuen Pinakothek. Zeitlich gehören sie dem Ausgange des 19. und dem 20. Jahrhundert an; sie sind bestimmt, die Voraussetzungen, den Zustand und die Zukunftsaussichten der modernen Kunst in Beispielen von erlesenstem Werte und führender Bedeutung vor Augen zu stellen. Da die zur Verfügung stehenden Räume indes keineswegs genügen, um alles Wichtige aufnehmen und zeigen zu können, so ist beabsichtigt, von Zeit zu Zeit Änderungen vorzunehmen. So ist auch der gegenwärtige Zustand nur ein vorübergehender; er wird einem bleibenden Platz machen, wenn sich einmal die Möglichkeit zu dem längst so dringend nötigen Neubau finden wird. Die Säle des Kunstausstellungsgebäudes besitzen in hervorragendem Maße die Eigenschaft, den in ihnen untergebrachten Sammlungen den kalten, unpersönlichen, geschäftsmäßigen Charakter zu nehmen, durch den andere Ausstellungen oft so unerfreulich sind. Die Geschlossenheit der kleinen Raumbilder fördert im Verein mit der lockeren Anordnung der Kunstwerke die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit der Eindrücke. Die Wirkung vereinigt die Vornehmheit moderner Kunstsalons mit der ruhigen, zweckbewußten Stetigkeit des Museums. Man fühlt den Fortschritt und empfindet doch zugleich, daß es sich hier um eine Tat der Dauerhaftigkeit handelt. Man sieht eine Kunst- und eine Dokumentensammlung gleichzeitig, findet eine Stätte freudigen, edeln Genusses und ernsthaftester Belehrung. In solcher Weise ist das Problem bisher in Deutschland noch nicht erfaßt worden. Um so rühmlicher ist, daß es gleich beim ersten Male so ausgezeichnet gelöst worden ist. Wenn immerhin noch Wünsche offen bleiben (davon unten noch etwas), so darf man doch die zuversichtliche Erwartung hegen, daß sie auch ohne diesen Hinweis in absehbarer Zeit ihre notwendige Erfüllung finden. Das läßt sich um so eher erwarten, als durch die vielen neuen Erwerbungen der Beweis größter Rührigkeit erbracht und durch den Eindruck des Ganzen dem Verdachte einseitiger Auffassungen unzweideutig vorgebeugt wird. Auf alle Fälle bleibt auch trotz solcher Einschränkung die Gründung der »Neuen Staatsgalerie« eine Tat, die als vorbildlich anerkannt werden darf, und für München als Kunststadt ein Ereignis von außerordentlichster Bedeutung darstellt.

Der Weg der modernen Kunst, wie ihn diese Sammlung klarlegt, führt von der älteren Tonmalerei zu der Freilichtkunst und dem Impressionismus der älteren Secession, die hier ein wahrhaft würdiges Denkmal erhalten hat, und wendet sich unter Hinweis auf die starken Einflüsse der französischen Malerei zum Expressionismus. Das gänzliche Fehlen futuristischer, kubistischer und ähnlicher Richtungen beweist, daß ihnen seitens der Kunstwissenschaft kein dauernder Wert beigemessen wird. Das gleiche gilt aber auch von so manchen gesuchten, lediglich als Äußerlichkeit zu bewertenden Formen des Expressionismus, bei dessen Berücksichtigung man offenbar zu weit gegangen ist. Ein Museum dieser Art hat nicht den Zweck, Sonderbarkeiten und Auswüchse zu verewigen, nicht ein Krankheitsjournal der Kunst zu führen, sondern das Bleibende, Gesunde, Zukunftskräftige an ihr weitblickend festzuhalten. — Daß die Münchener Kunst stark hervorgehoben wird, entspricht den Tatsachen der Entwicklung, wäre übrigens bei einer bayerischen Staatssammlung ohnehin natürlich und geboten. Man hätte hierin m. E. sogar noch weiter gehen und verschiedene unbedingt bedeutende neueste Erscheinungen nicht übersehen dürfen. Dafür hätte sich die offenbar zu breit geratene französische Abteilung sehr wohl einschränken lassen. Viel zu knapp sind dafür andere ausländische Gruppen fortgekommen. Belgien kommt nur wenig zu Worte, Skandinavien, Rußland, Schottland, Spanien und andere gar nicht. Da von absichtlicher Zurücksetzung keine Rede sein kann, so ist die Herstellung des Gleichgewichtes wohl auf spätere Zeiten aufgeschoben worden.

Die Sammlung wird eingeleitet durch mehrere frühe Bildnisse H. von Habermanns, eine Reihe herrlicher Thomascher Werke (darunter eine in Empfindung und Färbung äußerst feine Mailandschaft von 1875 und die dunkeltonige Flucht nach Ägyten von 1882), edle Landschaften von K. Haider und verschiedene Frühwerke des Hans von Marées. Im folgenden Saale fesseln außer einigen prachtvollen, zum Teil neu erworbenen Stilleben von Ch. Schuch, frühen Werken Trübners (dabei sein kühn verkürzter »Christus im Grabe«) und Bildern Sperls und Hirth du Frênes, mehrere Meisterwerke Leibls, darunter das köstliche

Porträt der Frau von Gedon. Der dritte Saal zeigt als Neuerwerbungen mehrere farbig charakteristische Werke von Slevogt, auch ein grau in grau gehaltenes Offiziersbildnis von M. Liebermann, vom älteren Bestande außer Arbeiten von Kühl, Hagemeister und andern namentlich den herrlichen Uhdeschen »Schweren Gang«. Von köstlicher Feinheit ist »Großmütterchens Trost« von I. Israels. Es folgt dann als wichtigster Raum der ganzen Sammlung der Lichthof mit den großen ein- und mehrteiligen Gemälden des H. von Marées (das goldene Zeitalter, die Hesperiden, die Heiligen Martin, Hubertus und Georg usw.) Ein Vorraum enthält Marées'sche Handzeichnungen. Dazwischen stehen Bildnereien von G. Minne, A. von Hildebrand, H. Hahn, H. Bleeker und andern. Abgeklärtere Eindrücke als die Werke Marées schaffen im nächsten Saale die der großen Münchener Secessionisten. Neben mehreren Bildnissen L. Sambergers (u. a. der Vater, F. von Reber, J. Bradl) und wild temperamentvollen Alpenbildern Fritz Baers sieht man Albert von Kellers berühmte »Auferweckung von Jairus' Töchterlein«, die »Himmelfahrt Christi« von Uhde, den »Krieg« und die »Sünde« von Stuck. Der folgende, neu geschaffene Saal enthält Plastiken verschiedener Zeit bis zu übermodernsten. Ein Gang, in dem sich u. a. Sambergers Selbstbildnis, das Stucksche interessant beleuchtete »Diner«, der humorvolle »Einsiedler mit seinen Freunden« von Hengeler, auch einige Zeichnungen von A. Rodin befinden, führt zu einem Saale mit (großenteils neu erworbenen) Werken von Feldbauer, Pietzsch, F. Erler, Buttersack, Püttner und andern Impressionisten. Nicht recht hierher passen will Segantinis herrliches »Pflügen im Engadin«. Der vorletzte Raum bringt sodann die französische Gruppe (Monet, Manet, Renoir, Pissarro, Raffaelli, Cézanne, Van Gogh u. a.), und hieran schließt sich der letzte Saal mit Arbeiten neuester Herkunft, darunter Becker-Gundahls »Zimmermann«, außerdem aber einer Anzahl z. T. schwer genießbarer Expressionen. — Was aufs dringendste und mit unanfechtbarem Rechte gewünscht werden muß, ist ein Ausbau der Sammlung nach der Richtung der neuzeitlichen christlichen Kunst! Sie ist bei der Malerei wie bei der Plastik gänzlich übersehen worden. Der Unkundige erfährt von ihrem Dasein hier überhaupt nichts. Auf die Art ist die Übersicht, die hier geliefert werden soll, bisher unvollständig und erfüllt noch nicht ganz ihren wissenschaftlichen wie ihren erzieherischen Zweck.

Doering

EIN KRIEGERDENKMAL IN ST. EMMERAM ZU REGENSBURG

(Abb. S. 131 des Hauptblattes)

Jene Bewegung, die zum Ziele hat, die künstlerische Beschaffenheit der Denkmäler und Erinnerungszeichen des Krieges auf eine höhere Stufe zu erheben und gleichzeitig ihren geistigen, sittlichen Gehalt zu stärken und zu vertiefen, zeitigt reichliche und treffliche Erfolge. Wiederum vermögen wir auf ein solches Werk hinzuweisen, das äußerlich wie innerlich jeglichen Anspruch erfüllt, und bei ausgezeichneter künstlerischer Wirkung insbesondere auch das christliche Gefühl voll und tief anspricht. Es ist ein Kriegerdenkmal, das Ende August in der altehrwürdigen Kirche St. Emmeram zu Regensburg geweiht worden ist. Im Querhause der Kirche, an der Nordwand des dem Langhause westlich sich anschließenden Chores, dort wo ehemals ein jetzt an andere Stelle beförderter Ölberg stand, ist das Denkmal angebracht. Die Wand bot dafür eine breite Fläche. Sind doch die Raumverhältnisse in jenem Teile der Kirche sehr bedeutend. Die Höhe des Querschiffes beträgt gegen 20 Meter. Der Eindruck der Weiträumigkeit wird gesteigert durch die helle Belichtung. Sie erfolgt von drei Seiten und bewirkt, daß die dort befindlichen Kunstwerke sich je nach der Tageszeit dem Auge in verschiedener Weise darbieten. Solcher Werke sind an jener Stelle nicht viele. Aber sie sind groß und auffallend: zwei dunkelfarbige umfangreiche Tafelgemälde, sowie ein paar Wandplastiken von kräftiger Reliefwirkung. Als sich zu diesen Werken das neue Kriegerdenkmal gesellen sollte, kam es vor allem darauf an, dessen Maßverhältnisse denen der Architektur und denen seiner künftigen Nachbarschaft anzupassen. So ergab sich von selbst das Gebot wuchtigen Maßstabes. Er ist aufs beste getroffen, das fühlt der Beschauer sofort, indem er den Kirchenraum betritt. Auch der architektonisch-malerische Eindruck dieses 8 Meter langen und 7 Meter hohen Epitaphs, das sich in leuchtender Gold- und Farbenpracht von der weißen Wand abhebt und sich mit den wenigen übrigen Kunstwerken zu einer ganz großzügigen Gemeinschaft zusammenfindet, innerhalb derer es belebend wirkt, ohne zu unterdrücken, ist klar empfunden, harmonisch, großzügig, monumental. In seinem Verhältnisse zu der Umgebung dieser als stark wirksames Dekorationsstück eingefügt, behauptet es dennoch volle Selbständigkeit und ausgesprochene Individualität. Das Denkmal ist in Holz geschnitzt und prangt, wie erwähnt, im Schmucke von Bemalung und Vergoldung. Diese macht sich für den ersten Blick besonders geltend, und doch überzeugt sich der Beschauer, je länger er das Gesamtbild auf sich wirken läßt, um so mehr davon, daß alles sich in bestens erwogenem ästhetischem Gleichgewichte befindet. Gestalt und Umriß des Werkes zeigen Verwandtschaft mit denen der im 16. und 17. Jahrhundert beliebten flachgeschnitzten Wandepitaphien, in deren Komposition der architektonische Grundgedanke der Flügelaltäre nachklingt. Bei dem Werke in St. Emmeram wird dieses Motiv dadurch kräftig herausgearbeitet, daß unterhalb des Epitaphs ein Altar angeordnet ist. Er erfüllt neben dem gottesdienstlichen Zwecke den künstlerischen, daß er der Komposition als fester Sockel dient. Seine ernste schwarze Farbe gibt ihm Wucht. Vergoldeter Schmuck des Antependiums sorgt für Einheitlichkeit des Bildes. — Der Kern des Werkes hat die Form eines länglichen Viereckes, das durch kleine Säulen mit korinthischen Kapitälen in fünf Teile gegliedert wird. Von diesen bildet der mittelste, von Doppelsäulchen flankierte Teil eine rundbogige Renaissancenische. In ihr sieht man die thronende Figur der Himmelskonigin als Patrona Bavariae, gekrönt, in der Linken das Zepter haltend. Mit der Rechten stützt sie das Kind, das sich mit leichter Bewegung dem Beschauer zuwendet. Der Sockel der Gruppe ist mit

dem bayerischen Wappen geschmückt. Kräftige Färbung belebt die Schönheit der Figuren. Die vier andern Abteilungen zeigen auf steingrauem Grunde die Namen von Gefallenen. Ihrer nennt das Denkmal im ganzen 560 — sie gehören Mitgliedern der Pfarrei St. Emmeram, auch zahlreichen Theologie- und Philosophie-Studierenden des dortigen Lyzeums. Da die Namen dieser aller auf den vier Tafeln des Mittelteils nicht genug Platz hatten so sind andere auf Inschriftflächen untergebracht, die in die geschnitzten Seitenwangen des Mittelteiles, in die Schnitzereien des unten befindlichen Schmuckgehänges, sowie endlich in zwei rechts und links vom Altare hängende Tafeln eingelassen sind. Zu allen soeben erwähnten Nebenteilen kommt, um die Komposition abzurunden, oben noch ein reicher Aufsatz. Mit der Dreiteilung seiner Giebelanlage schmiegt er sich in feiner Berechnung der Fünfteilung des Mittelteiles an. Der mittelste, etwas höhere Giebel umschließt mit der Goldpracht seiner Ornamentik das farbige Wappen des ehemaligen »Vierbundes«, dessen gleichfalls farbige Fahnen das Ganze überragen. Zwei Engel halten Schwert und Palme, die Sinnbilder von Krieg und Frieden. In den beiden seitlichen Giebeln sieht man das v. Dalwigksche und das v. Rolshausensche Wappen. Sie gehören zwei im Kampfe gefallenen Kavalieren S. Durchlaucht des Fürsten von Thurn und Taxis. Das Wappen des letzteren, der sich durch einen sehr bedeutenden Geldbeitrag um das Entstehen des Kriegerdenkmales verdient gemacht hat, sieht man in der Mitte des unteren Schmuckgehänges, das gleich dem oberen Aufsatze dreiteilig ist. Das Wappen des Fürsten wird von der Halbfigur eines Engels gehalten, der seine Flügel ausbreitet. — Der Stil des Denkmals erinnert an den der deutschen Spätrenaissance, erhält sich aber doch in voller Selbständigkeit. Das bezeugt die Auffassung jeder Einzelheit. Außerordentlich reich und schön ist die Zeichnung des Ornamentes, das alle bildlichen und redenden Teile des Denkmals einrahmt. Vor allem sieht man ein Distelmotiv gern benutzt und mit ergiebiger Phantasie durchgeführt. Trotz alles Aufwandes an Gold und Farbe bleibt der Eindruck des Ganzen ein ruhiger, vornehm zurückhaltender. Er wird es noch mehr werden, wenn das Werk im Laufe der Zeit etwas natürliche Patina angesetzt haben wird. Zu der stillen Feierlichkeit des Anblickes tragen ganz besonders die Inschrifttafeln bei. Die (der Übersichtlichkeit halber alphabetisch angeordneten) Namen stehen auf dem gelblichgrauen Grunde in schwarzer deutscher Schrift, die alphabetischen Anfangsbuchstaben sind durch rote Farbe betont. — Die Pfarrei St. Emmeram hat durch die Errichtung des Kriegerdenkmals nicht nur einen großartigen, tief sinnvollen Schmuck für ihr Gotteshaus gewonnen — einen Schmuck, der sich dem sonst dort schon aus alten Zeiten reichlich vorhandenen würdig anreiht. Sie hat auch ein Vorbild gegeben, von dem nur zu wünschen ist, daß andere Gemeinden sich ihm anschließen. Sie hat sich endlich ein Verdienst um die Förderung der Regensburger Kunst erworben, weil sie einen tüchtigen ortsangesessenen Meister herangezogen hat. Es ist der Bildhauer G. Schreiner, dessen Wirken und Schaffen an dieser Stelle schon früher gewürdigt worden ist. Doering

NEUE KRIEGSGEDENKZEICHEN

(Zu Abb. S. 127 und 124)

Einen religiös und künstlerisch erfreulichen Schmuck erhielt im Jahre 1919 die katholische Kirche St. Johann Bapt. zu Magdeburg-Salbke durch den von Bildhauer Hans Faulhaber (München) geschaffenen Seitenaltar, den die Abbildung auf S. 127 wiedergibt. Zunächst als Marienaltar gedacht, soll das Werk zugleich ein Denkmal sein, das die schwere Zeit, in der wir leben, und die Erinnerung an den Krieg würdig festhält. Au Wunsch der Besteller gab der Künstler dem stehenden Landsturmmann die ehrwürdigen Züge des edlen Bayernkönigs Ludwig III., der seine innige Verehrung Mariens durch ihre feierliche Wahl zur Schutzherrin Bayerns bekundete. Der kniende Krieger trägt die Züge des vorhergehenden Pfarrherrn, welcher sich um die Gemeinde sehr verdient gemacht hat. Der Tabernakel brauchte nicht besonders betont zu werden, weil er nur am Karfreitag benützt wird. Mit Rücksicht auf den spätgotischen Charakter des Gebäudes bestrebte sich der Künstler unter Vermeidung äußerlicher Nachahmung der Formen jener Zeit dem Baucharakter durch Anschluß an dessen inneren Stimmungsgehalt gerecht zu werden. Als sicher willkommene Beigabe veröffentlichen wir drei frische Kohlezeichnungen, welche Faulhaber als Vorstudien für seine Schreingruppe fertigte. Sie lassen einen lehrreichen Blick in des Künstlers Werkstätte tun.

Über das bedeutende Werk von W. S. Resch auf S. 124 und 125 wird in anderem Zusammenhang berichtet werden. — Die glänzende Schöpfung von Georg Schreiner, die auf S. 131 wiedergegeben ist, findet auf S. 34 des Beiblattes ihre ausführliche Würdigung. — Über Philipp Schumachers gemütvolle Erinnerungstafel (Abb. S. 130) wurde schon in Heft 2 und 3, S. 14, gesprochen. S. St.

DIE SALZBURGER KRIPPEN-AUSSTELLUNG

Der Salzburger Verein »Freunde der Weihnachtskrippe« veranstaltete nach dreijährigen sorgfältigen Vorbereitungen eine Krippenausstellung, die infolge des lebhaften Beifalles weitester Kreise einheimischer und auswärtiger Bevölkerung von Ende November bis in die Mitte des Dezember ausgedehnt werden konnte. Der größte Teil der ausgestellten Gegenstände stammte naturgemäß aus Salzburg und seiner näheren Umgebung, doch waren auch Kärnten und Tirol vertreten. Im ganzen umfaßte die in zwei großen Sälen und zwei Kabinetten untergebrachte Ausstellung gegen 160 Nummern. Kirchenkrippen gab es weniger als Haus- und Familienkrippen, was sich schon durch den Zweck der Ausstellung rechtfertigte, die Liebe zur häuslichen Weihnachtskrippe im Volke neu anzuregen. Daß dies dort nicht schwer ist, bewies der überaus starke Besuch der Veranstaltung.

Welcher Verschiedenheit des äußeren Umfanges die Weihnachtskrippe fähig ist, davon gaben starke Gegensätze Kunde. Man sah Stücke von zwei Meter Breite, bis zu einem, das in einer Nußschale untergebracht war. — Als Material zur Herstellung der Figuren diente zumeist Holz (besonders Zirbel), aber auch Wachs, Ton, Terrakotta, gelegentlich Knochen, nicht selten Papier. Sehr schöne papierne Krippenfiguren sind z. B. schon im 18. Jahrhundert in Tirol ausgeführt worden. Eine Gruppe solcher Arbeiten war lebensvoll in den Bewegungen, prächtig in der Schilderung der Kostüme, die Farbengebung tief und kräftig. Letztere Eigenschaft gehört zu den allgemeinen Kennzeichen der älteren Krippen, sie entspricht dem Empfinden des Volkes, und ist einfach, natürlich, dabei voll Harmonie. Sehr zahlreiche Krippen zeigten Figuren in Stoffbekleidung, rührend in ihrer leisen Unbeholfenheit, viele von nicht geringem kulturgeschichtlichem Werke, der auch in dem Beiwerke — den Häusern, Zimmern, gedeckten Tafeln und sonstige Ausstattung — reichlich vorhanden war. Ausgezeichnete künstlerische Leistungen waren zum nicht geringen Teile die Köpfe. Die Sorgfalt, mit der die Krippen bis ins einzelnste ausgeführt sind, ist zum Teil geradezu staunenswert. So sah man eine Land-

schaft mit grünen Almen, auf denen Viehherden weideten. Die Tiere waren kaum größer als Flöhe, dabei so gewissenhaft gebildet, daß man ihre Bewegungen, ihre scheckigen Farben usw. genau erkennen konnte. — Von besonderen Typen sei eine zweigeschossige Krippe erwähnt, deren oberer Teil die Landschaft enthält, während der untere für die wechselnden Szenen zu dienen hat; ferner eine »Klappkrippe« zum »Sternsingen«. Auch an Fastenkrippen fehlte es nicht. Orientalisierende Krippen kommen seit etwa 1840 auf. Als vereinzeltes Beispiel volkstümlicher Technik sei eine in Hinterglasmalerei ausgeführte Anbetung der Hirten erwähnt. — Der Zeit nach gehörten die ausgestellten Werke zumeist dem 18.—19. Jahrhundert an, einige waren jünger, eine Anzahl reichte in frühere Zeiten zurück. Das älteste ausgestellte Werk war eine gotische Krippe aus Kärnten, eine Schnitzerei, die um 1480 entstanden sein muß. Der Hintergrund ist in flachem Relief gehalten, die Figuren des Vordergrundes sind frei rund heraus gearbeitet. Die alte Fassung ist unversehrt, von feinstem Reize besonders der milde Schimmer des Goldes. Die Darstellung zeigt die Anbetung des neugeborenen Heilandes durch Maria und Joseph, mehrere entzückend geschilderte Engel bedienen das Kind und seine Mutter. In der Ferne sieht man einige Hirten, die herbeieilen. Der Meister des ausgezeichneten Werkes ist nicht bekannt; daß man ihn zur Pacher-Gruppe zählen kann, ist mir nicht wahrscheinlich. — Von den neueren Krippen gehört zu den vorzüglichsten eine aus dem Besitze des H. H. Dr. Mayer, Präfekten des Salzburger Borromäums; die um 1790 entstandenen Wachsköpfe sind von feinster Ausführung, die Gewänder überaus interessant; sie reichen bis etwa 1820 herauf. — Zu den besten Meistern des 18. Jahrhunderts ist der Wachsbossierer J. B. Cetto zu rechnen. Er stammte aus Tittmoning, wo er schon 1740 nachweisbar ist. Seine Art ist auch für spätere Künstler vorbildlich geblieben. — Eine Blütezeit erlebte die Weihnachtskrippe auch im Salzburgischen (wie in Tirol und Bayern) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ausgezeichnetes leistete der auf weiten Reisen gebildete Franz de Paula Hitzl (1738—1819), dessen Stil noch den des Rokoko festhält. Reiche Tätigkeit entfalteten Vater und Sohn Nissl aus Fügen im Zillertal. Berühmte Tiroler Krippenbauer waren die Mitglieder der Familie Probst, deren letztes um 1860 in Innsbruck starb. Eine ausgestellte Probstkrippe hatte außer den üblichen Szenen noch Figuren für die Evangelien fast aller Sonntage bis Ostern. In Salzburg war ein besonders eifriger und erfolgreicher Krippenhersteller ein gewisser Bogensperger (1838 bis 1860), seines bürgerlichen Gewerbes ein Kleinmetzger. Waren und sind doch zahlreiche solche Krippenbildner, Schnitzer und Maler, Angehörige des Handwerkerstandes, die ihre Kunst mit Hilfe angeborenen Talentes und ererbter Tradition ausüben. — Den eigentlichen Weihnachtskrippen älterer Zeit reihten sich einzelne auf das Christfest sonst bezügliche Gegenstände an. Darunter ein »Nikologarten«, ein »Himmelsgarten«, auch der berühmte »Vorreiter des Weihnachtsfestes«; das Unikum des Salzburger Nonnberges; ein kleines Figürchen, das wohl dem 16. Jahrhundert angehört, und auf dem Altare ausgestellt wird, ehe die Krippendarstellungen beginnen. — Die neuesten Krippenbildner versuchen, zum Teil mit Glück, in den Bahnen der Tradition zu bleiben, zum Teil tauchen auch neue Ideen auf. So bei den Terrakotta-Krippen der Salzburgerin Luise Spannring. Im ganzen aber herrscht die alte Volkstümlichkeit. Tüchtige Arbeiten steuerten u. a. bei die Tiroler Schnitzer Seisl, Speckbacher, die Salzburger Piger, Pfitzer, Schörghofer, Tyroller. Der letztere hatte verschiedene Dioramen aufgestellt, deren künstlerisch tüchtige Figurengruppen durch hübsche Beleuchtungen in ihrer Wirkung noch gehoben wurden. — Die Salzburger Krippenausstellung hat insbesondere nach der Seite der modernen Kunst gelehrt, daß diese nicht stillsteht, sondern sich auf dem Boden des guten alten Herkommens aus einem merkbaren Tiefstande wieder zu erheben im Begriffe ist.

Doering

EMANUEL VON SEIDL †

In der Frühe des ersten Weihnachtstages des erst kurz verflossenen Jahres ist Emanuel von Seidl in einer chirurgischen Privatklinik zu München, in der ihn eine Operation von einem langjährigen Magenleiden befreien sollte, verschieden.

Mit Professor von Seidl, der der Akademie der bildenden Künste in München als Ehrenmitglied angehört hatte, ist einer der großen Meister, deren Ausbildungszeit einer vergangenen Epoche angehörte, dahingegangen. Irgendwie gestaltend in die christliche Kunst hatte Seidl nie eingegriffen im Gegensatze zu seinem Bruder Gabriel, dessen reiches architektonisches Schaffen für Kirchenbauten und Grabmäler in der »Christlichen Kunst« (Juniheft des 9. Jahrg., 1913, S. 245 usf.) eingehend geschildert worden war.

Das Hauptgewicht der Tätigkeit von Emanuel von Seidls Schaffen und vielleicht seine Größe lag in der künstlerischen Gestaltung des behaglich vornehmen Wohnungsbaues in der Stadt und noch mehr auf dem Lande. Seine Villen werden manchen Orten, namentlich in Bayern, noch für lange Zeiten das Gepräge geben. Wie sein Bruder sich Tölz erkoren hatte, so suchte er sich das reizend am Staffelsee vor dem Gebirg wie vor den Kulissen eines Theaters liegende Murnau aus, in dem er seine volkskünstlerischen Ideen verwirklichte. Farbenfroh, vielleicht allzu farbig, um allen Witterungseinflüssen standzuhalten, stattete er den Markt aus, der Seidls uneigennützige Tätigkeit durch die Verleihung des Ehrenbürgerrechtes würdigte. In Murnau, dessen Friedhof auch seine sterblichen Überreste aufnahm, gründete er sich sein zweites Heim, seine Villa, die am ehesten zeigt, was er wollte. Angeregt durch den Verkehr mit den ersten Künstlern, war es ihm, so schrieb er einst selbst in seiner Autobiographie, darum zu tun, neben der rein sachlich-praktischen, besonders die malerische und dekorative Seite im Baufach hervorzuheben, und diese selbständige und selbstverständliche Seite ist es, was von Anfang an alle seine Werke charakterisierte . . . .

Seidl war am 22. August 1856 in München geboren. Mit seinem Bruder genoß er die streng bürgerliche Erziehung in dem einfachen Bäckerhaus durch einen Vater, der als einer der ersten Altertümer sammelte und sie in seinem Heim praktisch verwertete nach seiner pädagogischen Maxime: »Meine Kinder sollen nur Geschmackvolles in die Hand bekommen.« Der Absolvierung des Realgymnasiums und der Technischen Hochschule folgte die Einstellung in die Generaldirektionsverkehrsanstalten und dann die eigentliche Erfüllung der Lebensaufgabe, wie sie ihm zunächst das Einrichtungsfach (mit Seitz) und dann der Hochbau bot. Wohl zum ersten Male in die breitere Öffentlichkeit trat Seidl im Jahre 1888 als Architekt der Deutschnationalen Kunstausstellung am Isarquai in München. Seine sicherlich großzügig einfache Barockarchitektur zeigte, worin sein Schaffen stilgeschichtlich wurzelte: In Bayerns — man darf heute schon bald sagen — bodenständigem Barock und Rokoko. Daneben bildete einen nicht geringen Einfluß Italien. Römische Motive verarbeitete er mit modernen Stilarten durchaus selbständig und im letzten Jahrzehnt folgte er dem Rufe nach Einfachheit, die alles Bombastische abstrahiert, und nur das Material wirken lassen will. Und trotzdem zeichnet seine Innen-

ausbauten auch die der letzten Jahre eine üppige, lebens- und farbenfreudige Tonart aus, die schon bei der VII. Internationalen Kunstausstellung in München, sowie in der Deutschen Kunstausstellung und im Hauptraum der Kunstgewerbeausstellung auf der Weltausstellung in Paris vorgeherrscht hatte. Bei Heranziehung einfachster Mittel erzielte er in der Galerie Heinemann (München) durch einfache lineare Gliederung besondere Vornehmheit.

Schlösser, vornehme Wohnhäuser und Villen, die das Typische und Landschaftliche der Umgebung zu verwerten wissen, entwarf Seidl allerorts in Deutschland schier eine Legion. Eine besondere Aufgabe stellte hier noch der Umbau des alten Schlosses Hohenzollern-Sigmaringen, den er einer glücklichen Lösung entgegenführte.

Auch der Grundrißlösung und dem äußeren architektonischen Habitus von sogen. Zweckbauten zeigte sich Seidl gewachsen. Im genannten Murnau entstanden Schulhaus und Krankenhaus von ihm, in München das Theresiengymnasium, die Marienanstalt, Bureau und Wohnbau Spatenbräu, das Gebäude der München-Aachener Feuerversicherungsgesellschaft, Augustinerbräu, Offizierskasinos, in Kreuznach das Kurhaus, in Nürnberg das Gesellschaftshaus usw. Dann leitete Seidl den Umbau der alten Schackgalerie und ging auch an größeren Miet- und Wohnhausgruppen wie am Bavariaring in München nicht vorbei. Mit der Fortführung des Neubaus des Deutschen Museums trat er das Erbe seines Bruders Gabriel an.

Das reiche und vielgestaltige Schaffen wäre nicht vollständig skizziert, wollte man nicht der Feste gedenken, die Seidl im echt Münchner Geiste und im großen Stile, der an Makart gemahnt, inszenierte und leitete. Rasch pulsierendem Künstlerblut folgte er noch im Vorjahre, als er der kaum befestigten Republik das Fest im Münchner Hoftheater schmücken half[1]).

W. Zils-München

KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1919

Von DR. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

Nun ist die »Große Berliner Kunstausstellung« aus ihren Zwischenspielen im Akademiegebäude sowie in Düsseldorf an ihren alten Platz zurückgekehrt: in das »Landesausstellungsgebäude« am Lehrter Bahnhof. Verändert hat sie sich erstmal durch ihren Namen, der also auf das »Große« verzichtet. Sodann bekam sie eine leidlichere Innenarchitektur: G. Bestelmeyer hat durch zweckmäßige Bespannungen u. dgl. anmutendere Räume hergestellt und will bei Gelegenheit auch die Eingangssäle passend umbauen. Der hellgraue, zum Teil (besonders für die Plastik) hellbräunliche Ton der behängten Wände wirkt zwar etwas nüchtern, stört aber die Ausstellungsstücke weniger, als es dunklere und farbigere Hintergründe tun können.

Verringert hat sich die Ausstellung seit 1914 sowohl durch einen kleineren Gesamtumfang (jetzt etwa 1400 Stück in ungefähr 30 Räumen) wie auch durch Verzicht auf die baukünstlerische Abteilung. Für das Kunstgewerbe scheint überhaupt keine Absicht zu bestehen, trotz der Bedeutung, die es in den letzten Jahren erlangt hat. Für die Architektur will man das Überjahr mit der Hoffnung auf reichlichere Räume abwarten.

Die größte Veränderung aber ist dadurch geschehen, daß nun auch die »Jüngsten« kommen, so daß man das Verschiedenste von der akademischesten »Rechten« bis hinüber zur stürmischsten »Linken« bequem nebeneinander hat. Die eine Hälfte gehört ganz dem allermeist geruhsamen »Verein Berliner Künstler« samt seinen wenigen auswärtigen Gästen. In die andere Hälfte teilen sich die drei Gruppen, die nach dem Grad ihrer Fortschrittlichkeit sind: die »Berliner Secession«, die für manchen schon rum alten Eisen gehören dürfte, die »Freie Secession« und eine revolutionszeitliche Gesellschaft »Novembergruppe«, die auch mehrere Künstler der »Freien« an sich gezogen hat.

Der »Verein Berliner Künstler« hat mit Recht auf ein älteres, anscheinend wenig bekanntes Werk vor O. H. Engel zurückgegriffen. Dessen »Beweinung Christi« von 1900 zeigt über dem liegenden Leichnam und vor einer grünen Landschaft in der Mitte Maria mit gut vertieftem Schmerzausdruck, zu beiden Seiten die ruhiger trauernden Figuren Josef v. A. und Nikodemus sowie Magdalena, alle in vorwiegend warmen Farben von reichlicherer Tönung, als sie seither Mode ward. (Von demselben Künstler sei eine »Trauerfeier auf Föhr« erwähnt, deren eindringlicher Gemütsgehalt nur wenig durch etwas Absichtsvolles gestört ist. Dazu einiges Graphische.)

Mit einer neuen »Kreuzigung« kommt C. M. Rebel. Sie zeigt einen Zug zu dem, was man hieratisch nennt, wagt aber kräftige Bewegungen. Am ruhigsten ist die, mit welcher links von Christus Maria ihm eben die Dornenkrone abgenommen hat, lebhafter die, mit welcher Johannes hinter Magdalena diese Seite abschließt. Die andere wird vom Hauptmann abgeschlossen; vor seiner Lanze steht eine weibliche Figur, die mit der Haltung einer Ungewißheit wohl das Judentum darstellt. Der Gekreuzigte selbst ist jugendlicher als sonst, bis zur Ausdruckslosigkeit ruhig. Bei ihm und bei Maria herrscht Grünlichgelb vor, seitlich Rot.

Vor einem G. Fugel glaubt man zu stehen, wenn man die kleine Kreuzaufrichtung von H. Clementz erblickt. Vor den bereits aufgerichteten Schächern steht Christus, die Hände in Ergebung nach abwärts gebreitet, zu seiner Rechten Maria ohnmächtig, zu seiner Linken Magdalena mit kräftig ausgedrückter Verzückung, wie denn das Ganze eine Leistung voll Kraft ist.

Eine »Magdalena am Grab« von C. Stoeving fällt auch durch Erinnerung an die Weise des M. Lechter auf, der aber wohl die Gesichter mit mehr Ausdruck gestalten würde. — Viel von solchem gibt E. Pfannschmidt: »Simeon im Tempel« (ein Bildnis von ihm sei gleich hier gerühmt). — Den alten Votivbild-Typus der eine Landschaft überragenden Muttergottes erneuert gut P. Plontke durch eine »Madonna über den Bergen«. — Einen »Hl. Sebastian« bringt R. Otto, vielleicht nur um grüner Reflexe willen.

Zwischen religiöser und malerischer Haltung besteht heute meist eine umgekehrte Proportion. Gilt dies auch von dem verstorbenen M. Brandenburg, so zeigt doch seine »Kreuzigung« einen, sonst nicht häufig zu findenden, kraftvollen Ausdruck der Verzückung bei Christus und einen Reichtum der Gemütsbewegungen bei den herumgruppierten Figuren. Gelb und Lila herrschen vor, mit viel Helle. Ein Überströmen von Helligkeit und Freude eignet dem »Gang nach Bethlehem« desselben Künstlers. (Sein »Gethsemane« interessiert mindestens weniger als sein »Waldinneres«.) — Anmutiges religiöses Genre bringen L. Dettmann und B. Genzmer, jener mit einer lichtvollen landschaftlichen »Frohen Botschaft« (und einer »Heimkehr des verlorenen Sohnes«, der an einen Grabhügel hingestreckt liegt), dieser mit einer dünn und etwas trocken gemalten Engelgruppe »Aus dem Kinderparadies«. — Während es für R. Richter in einer »Vertreibung aus dem Paradiese« auf rosa Akte vor einem grünen Hintergrund, dessen Flüchtigkeit wohl zum Angsteindruck beitragen soll, ankommt, ist die Verführungsszene »Der Baum der Erkenntnis« von Fr. Stassen als solche sinnkräftig durchgeführt.

[1]) Bildnis des Künstlers von Leo Samberger im 13. Jahrg., S. 47.

Viel mehr eigenartiger und neuer Schwung als in religiöser Malerei findet sich beim »V. B. K.« in weltlicher auch nicht. Man kann bedauern, daß manche Ältere, wie z. B. R. Dammeier und A. Schlabitz, manchmal bis zu Familienblattbildern herabsinken oder, wie z. B. Fr. Müller-Münster, bei allem Wohlgefälligen (man sehe etwa dessen »Flußfahrt«) uns doch über ihr Bisheriges hinaus nicht bereichern. Es ist kaum zu vermuten, daß die anscheinend übervielen abgelehnten Werke alle noch minder seien als manches Angenommene. Schließlich begnügt sich der Beschauer mit einem Interesse an dem Inhaltlichen der Bilder, während ihm dazu die neueren Gruppen weniger Gelegenheit lassen.

Am ehesten gibt es noch eigenkräftigen Schwung der Zeichnung bei Anläufen zu Märchenhumor u. dgl.; so in dem Triptychon »Die erzwungene Hochzeit« von H. Arnold sowie in den Aquarellen »Begrüßung« von O. Marcus und »Rotkäppchen« von O. Roloff. Ebensolchen Schwung in der Farbengebung kennen wir längst bei Fr. Klein-Chevalier und beim Vereinsvorsitzenden M. Schlichting.

Auch Bildnisse halten Höhe. So von A. Hamacher, G. L. Meyn, Julie Wolfthorn; und die Vornehmheit der Kunst des verstorbenen H. Unger erfreut, wieder in dem Bildnis einer Mutter mit ihren Kindern.

An Genre u. dgl. kein Mangel! Formal tritt eine Wirkung durch stärkere Umrisse hervor bei Fr. Gerner (»Jüngling«). Anscheinend ein Schüler von M. Boehle ist der Maler eines »Marktbrunnens in Büdingen«, W. Fahrenbruch. Als beachtenswert bekannt sind uns Fidus (»Schläferin« u. a.), O. Heichert (Tempera »Die Maurer« und Pastell »Die Ernte«), R. Kohtz (mit seinem Lieblingsmotiv von »Ritter und Frau«, mit einem »Dom bei Nacht« u. a., alles flott, wenn auch etwas gemacht), Th Schmuz-Baudiss (Tempera-Öl »Schatten« aus Dante) und O. Seeck (»Die Glasbläser«).

Das Interieur verteilt sich wieder auf kirchliche und weltliche Räume. Dort stehen »Polinnen im Gebet« von M. Baumann und ein »Kircheninneres« von M. Rabes sowie mehreres von W. Blanke. Hier gab wieder das alte Lüneburg zu tun, durch seine von W. Beckmann gemalte »Alte Ratskanzlei«. Friesisches u. dgl. zeigt M. Fabian; Fr. Eichhorst interessiert durch Studien im Dunkel u. dgl. — Unter vielen Stilleben ragen die von dem verstorbenen A. Mohrbutter sowie von Else und besonders Marie Preussner hervor.

In der Landschaft ist es nicht zu viel, den Lehrer so vieler, E. Bracht, nochmal zu rühmen (»Gewitterwolken überm Meer«). Vielleicht geht auf ihn manches von dem Gestaltungskräftigeren zurück, das sich noch findet, etwa jene »Heroische Landschaft« von E. Dummer, die den Heroismus in schlichten Formen eines deutschen Hügellandes sucht. Eine strenge Durchführung ins einzelne, gut farbig, an Strathmann erinnernd, eignet dem »Park« von H. Mohr, und eine allerdünnste Zartheit dem »Frühlingstag« von O. Heinrich. Lichtglanz schafft G. Holstein in »Sonnige Waldwiese«, Waldesreiz E. Kolbe in »Buchenwald« sowie R. Thienhaus in »Waldteich«, Nachtschönheit der gut fortschreitende C. Kayser-Eichberg in »Winternacht« (auch ein »Beim Wenden des Pfluges« fesselt). Starkfarbiges kommt in bekannter Weise von G. Fenkohl, A. Helberger (»Dämmerung« u. a.), H. Klohß (eine »Dorfstraße« u. a.), E. Kux (Tempera, besonders »Der hohe Turm« und eine farbeninnige »Mondnacht«). Was wir an Fr. Hoffmann-Fallersleben, an C. Kappstein, an C. Langhammer haben, beweisen wieder des ersten »Corvey (Die Kirche)«, des zweiten »Vorfrühling (Rügen)«, des dritten »Deutsche Ebene« und noch kräftiger »Sonnenuntergang«. Die Landschaften von Fr. Türcke zeigen meist eine etwas krümelige Formgebung. — Stadtbilder sind seltener als sonst, von P. Geißler achtungswert.

Alpines macht sich bemerkbar von R. Albitz (ein überzeugend tauiges »Tauwetter«) und P. Geissler, von E. Rentsch in guten Aquarellen, und in Segantini-Art von H. Strohbach. Am eigensprachigsten ist hier A. Otto: wie er die Sonnenstrahlen bis zu einer im Vordergrund sitzenden Familie fluten läßt, samt festen Konturen, das macht sein Bild »Aus deutschen Alpen« zu einem Sonderwerk. — Den Mittelgebirgen widmen sich V. Freudemann und Fr. Geyer; dem Harz R. Eschke und der nun stets reichlicher entfaltete W. ter Hell; dem Märkischen usw. P. Vorgang und K. Wendel; dem Meer usw. in stets erfreulicher Weise H. Hartig (»Septembermorgen am Haff« usw.), dann L. Kath (eine grün-bläuliche »Strandende Bark« und ähnliches), Hanna Mehls (ein »Sonntagmorgen« mit Kirche und mehrfaches andere), K. Oenike (aus der Neumark, auch mit Zusammenwirken von Blau und Grün). Als Verstorbenen grüßen wir noch A. Liedtke. Über Landschaftsmalerei hinaus ragt einer unserer Geistigsten, H. Hendrich (»Der fliegende Holländer«).

Die Plastik des »Vereins« ist an Menge und Güte nicht viel. Religiöses kommt besonders in drei Engelbüsten des Th. v. Gosen, bezeichnet als »Fragmente von den Kanzelfiguren der Johanneskirche in Breslau«, mit ihrem reichen Inhalt weit über gewöhnliche Engelbildnerei hinausreichend. Die »Figur für ein Kriegergrabmal« von H. Missfeldt ist eigenartig durch den Blick der (mädchenhaften) Figur auf einen Helm usw.

Den Ehrenplatz hat der uns bereits bekannte »Beethoven« von P. Breuer. Ein »Parzival« kam von H. Haase-Ilsenburg. Ein Hochrelief »Der Endkampf« ist von J. Sommer. Bildnisse tüchtiger Art sind von P. Breuer (Porträtherme C. Schaefer), O. Garvens (der auch flotte »Tanzszenen«-Zeichnungen hat), A. Lewin-Funcke, H. Pagels, H. Splieth, L. Tuaillon. Tauschierte Bronze wählte M. Esser für Kleinplastik von Tieren.

Mit Holzskulptur füllt beinahe einen kleinen Saal R. Langer, der dem Stoff (Eiche) gerecht zu werden und die Kraft altdeutscher Bildhauerei in einer Weise fortzusetzen sucht, die von hingebender Natürlichkeit bis zu scharfem Naturalismus geht. Zu beiden Seiten einer »Zeichnung zu einem Relief für die Kapelle eines Soldatenfriedhofes« erscheinen plastische Gruppen: »Klagende Frauen« und »Drei Mütter«. Adam und Eva sind in einem Relief und in zwei Modellen für Holzausführung dargestellt; das Muttermotiv kommt mal im Relief, mal im Vollen getönt; eine Mädchenbildnisbüste ist etwas rotfarbig. — Andere Holzplastiker sind St. Hell (Porträtköpfe, unter denen ein Beethoven interessanten Vergleich mit P. Breuer anregt), H. Möller (schlichte »Weibliche Figur«), G. Schmidt-Cassel (ein hübscher »Tanz«) und Berta Weimann (Tierstück in Birnbaum).

Die Plakettenkunst hilft sich wenigstens durch, mittels getöntem Gips in den weich-malerischen Bildnissen von O. Nowicki, mittels Eisen in den ebenfalls tüchtigen von J. Steiner, mittels Zinn in dem an Schmerzstimmung reichen Relief eines Frauenkopfes von R. Boeltzig, wo man übrigens beobachten kann, daß auch derlei leidet, wenn es zu tief hängt und überdies von rückwärts beleuchtet ist.

(Schluß folgt)

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Historienmaler Karl Baumeister, der Schöpfer zahlreicher Meisterwerke kirchlicher Kunst, beging am 24. Januar in seiner Heimat Zwiefalten (Württb.) den 80. Geburtstag. Wir hoffen, ihm bald einen längeren Aufsatz widmen zu dürfen.

Karlsruhe. — Baurat Johannes Schroth, Vorstand des Erzbischöflichen Bauamtes in Karlsruhe, feierte

am 18. Dezember den 60. Geburtstag. Der Künstler ist 1859 in Jöhlingen bei Karlsruhe geboren und studierte zu Karlsruhe und Berlin. Er schuf eine große Anzahl Kirchen, die von seiner schöpferischen Begabung und Vielseitigkeit zeugen. Von seinem Wirken berichtete die Jahresmappe 1907 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Näheres werden wir an anderer Stelle bringen.

Josef Guntermann (München) erhielt den Auftrag, für die Stadtpfarrkirche in Brilon den Kreuzweg auf Holztafeln zu malen. W. Z.

Heinrich Commans, einer der letzten aus dem Kreis der nazarenischen Düsseldorfer Künstler, starb am 18. Dezember 1919.

Die Reichsregierung schuf beim Reichsministerium des Innern das Amt eines Kunstberaters, das dem Direktor der staatlichen Kunstsammlungen von Württemberg Dr. Edwin Redslob übertragen wurde. Die Berliner Geschäftsleitung wurde dem Architekten Otto Bauer übertragen. W. Z.

Internationaler Wettbewerb. — In der letzten Nummer (S. 29 des Beiblattes) berichteten wir von einem Wettbewerb für ein Herz-Jesu-Bild, das die Vorstandschaft der Vereinigung für die nationale Weihe an das Herz Jesu in Mailand unter den italienischen und ausländischen Künstlern unterm 27. Juni 1919 ausschrieb. Wir konnten erst am 18. Januar in den Besitz des Ausschreibens gelangen. Die Künstler, welche sich beteiligen wollten, mußten sich ein Formular für die Anmeldung zum Wettbewerb vom Sekretariat in Mailand erholen. Die Gemälde mußten bis zum 1. Januar beim Sekretariat angemeldet sein, der Endtermin wurde inzwischen vom 1. März auf den 15. April verschoben. An eine Beteiligung deutscher Künstler ist deshalb nicht zu denken. Das Preisgericht besteht aus vier Kunstfreunden und drei Malern. Das Ausmaß der einzusendenden Bilder ist 2,50 m Höhe und 2,10 m Breite. Ausgesetzt ist ein erster Preis zu 15000 Lire und ein zweiter zu 3000 Lire. Außerdem wird für einen Entwurf ein Ermunterungspreis von 500 Lire in Aussicht gestellt. Für dieses Geld gehen die preisgekrönten Bilder und die Reproduktionsrechte in das Eigentum der Gesellschaft über. Das Preisgericht hat aber auch das Recht, den Wettbewerb als nichtig zu erklären, wenn keine der eingereichten Arbeiten für eines Preises würdig befunden wird.

Januar-Februar-Ausstellung des Albrecht-Dürer-Vereins in der Kunsthalle am Marientor in Nürnberg. — Die neue Ausstellung, welche der Albrecht Dürer-Verein am Sonntag, den 10. Januar, in der Kunsthalle am Marientor in Nürnberg eröffnet, besitzt eine besondere Bedeutung durch die in ihr enthaltene Gedächtnisausstellung des am 1. Dezember 1919 in Dachau unerwartet verstorbenen Maler-Graphikers Otto Wirsching. Es ist ein tragisches Verhängnis, daß Otto Wirsching, der am 29. Januar 1889 in Nürnberg geboren wurde, auf der Höhe seines Schaffens stehend, von dieser Welt abberufen wurde. Durch alle seine Werke geht ein tiefer, phantastischer Grundzug. Eine eigenartig reiche und kraftvoll gestaltende Empfindung ringt in ihnen nach greifbarem Ausdruck. Weiter werden die Besucher der Ausstellung mit zwei jungen, seit kurzem in Nürnberg tätigen Künstlern, dem Maler Paul Benedict und dem Bildhauer Wilhelm Theodor Krauß, bekannt gemacht. Ersterer erhielt seine Ausbildung an der Münchner Akademie bei Gabriel von Hackl und Professor Hugo Freiherrn von Habermann. Letzterer besuchte die Kunstgewerbeschule in Stuttgart, um dann an der Wiener Akademie, woselbst er Meister schüler von Professor Luller war, seine Studien fortzusetzen. Der große Quersaal ist der expressionistischen Landschaftskunst des Münchner Fritz Scherer, der seit zwei Jahren in der Secession ausstellt, vorbehalten. Daneben werden eigene, in sich geschlossene Kollektionen von Egon Hofmann-Linz (Bilder und graphische Arbeiten), E. Adam Weber in Partenkirchen (Bilder u. graphische Arbeiten), Georg Max Hofmann in Hof und von Hugo Ernst Schnegg in Freystadt (Nied.-Schlesien) gezeigt. Schnegg betätigt sich vorzugsweise als Bildnismaler. Er war von 1904 bis 1907 Meisterschüler von Stuck. Die Ausstellung wurde Sonntag, den 8. Februar, geschlossen.

Der Verkauf der Gobelins aus dem Besitze des ehemaligen Kaiserhauses in Wien. — Leider ist es eine bereits beschlossene Tatsache, daß die Gobelinsammlung des ehemaligen Kaiserhauses jetzt teilweise verkauft werden soll. Diese fast einzig dastehende Sammlung stellt einen Kunstbesitz von ungeheurem Werte dar. Es sind etwa 900 Stück, von denen die Mehrzahl aus flämischen, großfigurigen des 16. und 17. Jahrhunderts besteht, dann gibt es Pariser aus dem 18. Jahrhundert und einige wenige aus dem 15. Jahrhundert. Alle diese Schätze wurden bisher im Hofmobiliendepot, in der alten und neuen Hofburg und in Schönbrunn, teilweise zusammengerollt, aufbewahrt. Nur ganz wenige Personen haben diese Gobelin-Sammlung überhaupt vollständig zu Gesicht bekommen, da die meisten Stücke nur bei Hoffestlichkeiten aufgehängt oder merkwürdigerweise für die Gäste auf den Bänken ausgebreitet wurden. Es sind zumeist ganze Folgen — wodurch sie natürlich noch an Wert gewinnen — zumeist Stoffe aus der Bibel behandelnd, aber auch aus der alten oder zeitgenössischen Geschichte. Diese letzteren haben selbstverständlich besonderen kulturhistorischen Wert. So existiert eine Folge gewebter Tapeten, auf denen »Die Taten des Joas de Castros in Portugiesisch-Indien 1538« dargestellt sind, Brüsseler Arbeit des 16. Jahrhunderts. Sodann der »Reitunterricht König Ludwigs XIII. von Frankreich« nach Vorlagen von Rubens oder Jordaens, acht Stücke, ein jedes zwanzig Quadratmeter groß, »Die Heldentaten Karls V. von Lothringen« und noch manche andere dieser Art. Auch eine Folge der Raffaelschen Tapeten ist vorhanden. Speziell interessant für Wien ist der Decius-Zyklus nach Rubens-Van Dyck, da Wien in der Liechtenstein-Galerie die Originale besitzt. Des weiteren sind vorhanden: Eine Menge anderer Gobelins historischen und allegorischen Charakters, z. B. »Die vier Elemente«, »Die Jahreszeiten«, »Die zwölf Monate«, »Die sieben Todsünden«, »Der Triumph des Todes«. Aus der alten Geschichte solche aus dem Leben Alexanders des Großen, nach den Bildern von Lebrun, Pariser Arbeit des 17. Jahrhunderts, elf Stücke, jedes zwanzig Quadratmeter groß, des Scipio, des Romulus und Remus und des Kaisers Augustus. Die Darstellungen aus dem Alten Testament zeigen u. a. Moses, Abraham, das Buch Tobias; aus dem Neuen Testament das Leben des Apostels Paulus usw.[1]). Eine größere Anzahl war im Jahre 1884 im Künstlerhaus ausgestellt, auch konnte man bei Festlichkeiten, wie schon erwähnt, eine Anzahl hievon in der Hofburg bewundern. Der Zustand all dieser Gobelins ist denn auch leider nicht der allerbeste, es wurde da von seiten der zuständigen Hofbehörde mit recht wenig Verständnis gearbeitet. Es ist tatsächlich wahr, daß seit Jahrzehnten kein Mensch mehr etwas von diesen Kunstschätzen gehabt hat und so wird man sie wohl auch in der Zukunft nicht vermissen. Ein Museum hätte man mit diesen Gobelins einrichten können,

[1]) Die Gobelins sind inventarisiert und zum Teil in schönen Kupferdrucken im 1. u. 2. Band des im Jahre 1883 erschienenen »Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses« enthalten.

das den Vergleich mit dem größten dieser Art, dem Museum in Madrid, sich hätte ohne Zweifel messen können! Was nun den Gesamtwert der Gobelins bezw. das vermutliche Verkaufserträgnis anbelangt, so gehen die Schätzungen immerhin auseinander, allein da schon im Frieden einzelne Unika mit einer Million Kronen bewertet wurden, dürfte der Verkauf wohl ungefähr 200 Millionen, also beinahe eine Viertelmilliarde erbringen. Der ausländische Kunsthandel wendet natürlich der Veräußerung dieser Kunstobjekte bereits sein lebhaftes Augenmerk zu und bekannte Kunsthändler sind schon aus Frankreich und Holland, der Schweiz in Wien eingetroffen, um sich mit der Regierung in dieser für die Hauptstadt der Republik Österreich so schmerzlichen und wohl auch beschämenden Angelegenheit in Verbindung zu setzen. Riedl

BÜCHERSCHAU

Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst 1920. Herausgegeben von Josef Schlecht. München, Gesellschaft f. christl. Kunst. 16. Jahrgang. 24 S. M. 3.—.

Der Kalender geht in sein 16. Jahr. Etwas teurer ist er geworden als früher. Aber in seiner Güte ist er sich gleich geblieben. Ja mich däucht, er habe noch gar nie ein so schönes Kleid getragen wie heuer. Die vordere Umschlagseite ziert ein gar anmutiges Schutzmantelbild des Nürnbergers Hans Traut. Das Bild gibt mit seiner stillen Wärme dem ganzen Kalender eine innige religiöse Weihe. Der Herausgeber hätte dem Kalender vom christlichen Standpunkte aus gesprochen keine zeitgemäßere Idee mit auf den Weg geben können als die seiner Abhandlung »Über das Schutzmantelbild«. Die Idee ist erwachsen auf dem Boden der kirchlichen Liturgie. Die Schutzmantelbilder selber sind schon im 14. Jahrhundert nachweisbar. Das Kirchenlied »Maria! Breit' den Mantel aus!«, mit dem Schlecht seine Ausführungen beschließt, stammt aus der deutschen Not des Dreißigjährigen Krieges (vgl. W. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied I [Freiburg 1886] 101, Nr. 355). — Nicht minder sinnig erscheint mir der Christophorus auf der Rückseite des Umschlags, der zu der schwungvollen kunstphilosophischen Betrachtung von Ernst Konrad Stahl, »Der heilige Christophorus«, gehört. Dem unheimlichen Dunkel der Nacht gibt das kleine Christkind auf den Schultern des Riesen das einzige tröstende Licht. — Felix Mader plaudert von Kunst und Geschichte des Klosters Vornbach bei Passau. — In bekannter geistvoller Art sucht Georg Leidinger »Die Miniaturen des Kaisheimer Antiphonariums von 1531«, das in der Provinzialbibliothek in Neuburg a. D. aufbewahrt wird, nach ihrer Herkunft zu bestimmen. Mit guten Gründen verweist er auf den Augsburger Illuministen Nikolaus Berschin. — Hans Buchheit erzählt uns an der Hand eines Bildnisses des Ingolstädter Professors Georg Hauer von den Lebensschicksalen und schriftstellerischen Leistungen dieses Kollegen Johann Ecks. Die streitbare Dame und Anhängerin Luthers, welche 1523 die ganze Universität Ingolstadt zur Disputation herausforderte, hieß nicht Ursula, sondern Argula von Grumbach (S. 11). Auch kann ich mir nicht, wie Buchheit, das Loblied Kneppers auf die lateinische Grammatik Hauers, den sog. »Hauerius«, zu eigen machen. Hauer war trotz seiner erklecklichen Fortschritte gegenüber dem zopfigen Schulbetrieb des ausgehenden 15. Jahrhunderts eben doch noch einer von der alten Grammatikerschule, über die moderne Humanisten, wie etwa Veit Amerbach, sich weidlich lustig gemacht haben. Vielleicht war es gerade der Hauersche Lehrbetrieb, der Veit Amerbach den Wittenbergern in die Arme trieb. Darüber an anderer Stelle. — Richard Wiebel zieht in seiner Abhandlung »Aus Memminger Kirchen« eine Parallele zwischen dem Chorgestühl in der Memminger St. Martinskirche und jenem des Ulmer Münsters und weist zugleich auf weitere Werke Ivo Striegels hin. — Alois Mitterwieser ist es gelungen im Landshuter Kreisarchiv Materialien zur Biographie des »Jakob Sandner«, des Verfertigers der bekannten Städtemodelle des Bayerischen Nationalmuseums, aufzufinden. — Hans Kiener vertieft sich mit beschaulicher Andacht in die Schönheit des Landshuter Stadtbildes. — Bleibt noch Adolf Feulner, der uns »Drei Fächerentwürfe von Johann Holzer« vorlegt und mit der heiteren, aber leider meist verloren gegangenen Kunst dieses Augsburger Barockmalers den reichen Inhalt des Kalenders beschließt.
München. Dr. Ludwig Fischer

Edle Einfalt und stille Größe. Eine mit Goetheschen und Herderschen Worten eingeleitete Auswahl aus Johann Joachim Winckelmanns Werken. Mit einem Bildnis Winckelmanns, einer biographischen Skizze und 14 Abbildungen griechischer Werke. Herausgegeben von Dr. Walter Winckelmann. Berlin 1909, Winckelmann & Söhne, M. 4.50.

Es dürfte wohl kaum einem Zufall zuzuschreiben sein, daß in dieser Zeit des künstlerischen Tastens, der dem malerischen Wert des Kunstwerkes größere Bedeutung denn der formalen und stilistischen Gerechtigkeit zumißt und in dieser Zeit des Spaltens der künstlerischen Kritik, die das gute und schöne Alte über den lebendigen Augenblickswerten vergißt, Winckelmanns Schriften in einer glücklichen Auswahl vorliegen. Muß doch jedem, der sich, sei es theoretisch, sei es praktisch, mit Kunstdingen beschäftigt, Winckelmanns Lehre vertraut sein. Unsere heutige Zeit hat nur mit Unrecht vergessen, daß uns Winckelmann nicht nur die Augen für »die edle Einfalt und stille Größe« der Antike öffnete, sondern daß er es erst war, der die Kunstwissenschaft und Kunstkritik auf Grund freier und wissenschaftlich objektiver Betrachtung schuf. Mag auch die Lehre im einzelnen in ihren Ergebnissen von der neuzeitlichen Forschung überholt sein, in ihrer Gesamtheit besitzt sie Ewigkeitswert und -dauer. Den Satz z. B. aus der kleinen Schrift »Von der Grazie in den Werken der Kunst« (1760): »Was bei der Aufklärung des Verstandes und bei Vorteilen der Erziehungen an neueren Werken gefällt, wird oft nach erlangter wahrer Kenntnis der Schönheiten des Altertums ekelhaft werden«, hat mehr oder weniger jeder (wenn auch ohne es zuzugeben) empfunden. Noch eine andere Sentenz, die ich mir aus den »Abhandlungen von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben« (Dresden 1763) notierte, vermag uns das Urteil mancher kunstkritischen Größen näherzubringen. Winckelmann meint nämlich: »... Es gibt Leute, die nur das loben, was anderen nicht gefällt, um sich dadurch über die gemeine Meinung hinweg zu setzen ....« Die zuletzt genannte Schrift ist wert, in der Jetztzeit, in der alles hindrängt zur Kunstschulung unseres Volkes und unseres völkischen Nachwuchses, weiteste Beachtung zu finden. Johann Winckelmanns sämtliche Werke waren zweimal, zuletzt vollständig von Jos. Eiselein (Donaueschingen 1825 bis 29) aufgelegt worden. Als Ergänzung gaben Fr. Förster und Blümner in den Jahren 1824 und 1832 seine Briefe heraus. Der Wissenschaftler wird vor wie nach zu diesen mehrbändigen Werken greifen müssen, der Künstler, Kritiker und Kunstfreund findet in dieser Auswahl Genüge und benutzt sie mit um so mehr Vorteil, da ihr instruktive Einleitungen aus Goethes »Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns« oder aus Herders »Denkmal« vorausgehen. W. Zils

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

HEINRICH FREIHERR VON SCHMIDT

ZUM 70. GEBURTSTAGE

Am 8. März beging der angesehene Architekt Heinrich Freiherr von Schmidt, seit Herbst 1883 Professor an der Technischen Hochschule in München, den 70. Geburtstag. Er wurde 1850 zu Köln a. Rh. als Sohn des damaligen Kölner Baumeisters und späteren Wiener Oberbaurates Friedrich Frhr. v. Schmidt geboren. Das Gymnasial-Abiturientenexamen legte er 1869 in Wien ab. Seine Hochschulstudien machte er in Wien unter Wappler, Doderer, Ferstel und König, dann in Hannover unter Konrad Wilhelm Hase[1]). Im Jahre 1873 trat er in die Praxis ein. Sein erster selbständiger Bau war die Restaurierung der berühmten Marienkirche zu Gelnhausen (1876—1879). Daraufhin erhielt er den Ruf als Bauleiter an der 200 Jahre vorher durch die Franzosen zerstörten gotischen St. Katharinenkirche zu Oppenheim a. Rh., die in 11jähriger Bauzeit 1889 vollends wiederhergestellt wurde[2]). 1879 begann der Künstler die Restaurationsarbeiten an der Stiftungskirche zu Kaiserslautern und an der Michaelskirche zu Oppenheim. Im nächsten Jahre folgte der Beginn der Ausführung des Enderlin-Denkmals am Friedhof in Mainz, 1882 der Beginn des Neubaues der evang. Pfarrkirche zu Heinsheim in Hessen, 1883 der Beginn der neuen kath. Pfarrkirche zu Veldenz bei Bernkastel a. d. Mosel und der neuen evang. Pfarrkirchen zu Oberhilbersheim und Flonheim in Rheinhessen. In jenem Jahre erfolgte die Übersiedlung nach München zwecks Übernahme des neugegründeten Lehrstuhls für mittelalterliche Baukunst. 1885 veranstaltete der Münchener Zentralverein für Kirchenbau unter den deutschen Architekten einen Wettbewerb für die drei neu zu errichtenden Pfarrkirchen St. Benno, St. Maximilian und St. Paul. Der Entwurf unseres Künstlers für die Maximilianskirche wurde mit einem Preise ausgezeichnet. Da aber dieses Projekt, das eine reiche gotische Anlage vorsah, mit Rücksicht auf die hohen Kosten nicht ausgeführt werden konnte, so schlug Frhr. v. Schmidt einen romanischen Plan vor, der sich nach mannigfachen, durch die Ungunst des Baugrundes bedingten, zu der jetzigen herrlichen Monumentalkirche St. Maximilian ausgestaltete, eine Schöpfung, die den Ruhm des Erbauers und die Ehre der Bauherren, die sich ihm anvertrauten, dauernd verkündet[1]).

Aus derselben Zeit stammen die Vorarbeiten für die künstlerische Ausgestaltung des Rathauses in Passau. Das nächste Jahr (1886) sah die Vollendung der neuen evang. Pfarrkirchen zu Niedersaulheim und Friesenheim in Rheinhessen. 1887 begann die Erbauung der großen Marienkirche zu Kaiserslautern (vollendet 1892) und der evang. Pfarrkirchen zu Bodenheim, Oberflörsheim und Großwinterheim in Rheinhessen nach den Entwürfen des Künstlers. Im Jahre 1889 fand die Restaurierung der alten evang. Kirche zu Neustadt a. H. ihren Abschluß und gleichzeitig begann die Erweiterung der Stadtpfarrkirche zu Furth i. W. nach Frhr. v. Schmidts Plänen. Vorausgegangen war (1888) die Restaurierung der Simultankirche zu Bechtolsheim und ein Gutachten über die Restauration des Domes in Worms, dem 1890 ein Entwurf zur Wiederherstellung dieses kostbaren Denkmals folgte. In das Jahr 1892 fällt das Projekt für die neue evang. Johanniskirche zu Darmstadt und jenes für den Ausbau und die Wiederherstellung der Westfassade des Domes in Passau, sowie die Vollendung der Arbeiten am Rathaus daselbst. Der Ausbau der Türme und der Westseite des Passauer Domes fand im Jahre 1898 seinen Abschluß[2]). Von Frhr. v. Schmidt stammt auch die im Jahre 1893 fertiggestellte Pfarrkirche in Tittling bei Passau.

Der Künstler bearbeitete außerdem eine größere Anzahl von Entwürfen, die nicht zur Ausführung gelangten. Auch entwickelte er auf kunstgewerblichem Gebiete eine reiche Wirksamkeit, namentlich aus Anlaß der Innenausstattung seiner Kirchengebäude.

Freiherr v. Schmidt genießt das besondere Vertrauen der Künstlerschaft und der Behörden. Dieses Vertrauen berief ihn in zahlreichen Fällen in die Preisgerichte bei großen Wettbewerben, in die Münchener Kommission zur Prüfung der Pläne öffentlicher Bauten in ästhetischer Hinsicht (1888), in den Kunstrat für die Wiederherstellung des Wormser Domes, in die Kommission zur Begutachtung der Wiederherstellungsarbeiten an der Kathedrale zu Metz, zur Ausarbeitung eines Gutachtens über die seinerzeit geplante Innenausstattung des Straßburger Münsters.

[1]) Über Friedrich Schmidt und K. W. Hase siehe den Aufsatz »Drei Baumeister der mittelalterlichen Baukunst des 19. Jahrhunderts« von Architekt Hugo Steffen im VIII. Jahrg. (1911—1912), S. 184—199.

[2]) Abb. in der I. Jahresmappe (1893) der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

[1]) Abb. in der XXV. Jahresmappe (1917) der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, mit Einführung vom Verfasser.

[2]) Abb. in der VII. Jahresmappe (1899) der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.

Seine Schüler verehren Frhrn. v. Schmidt als einen Lehrer, der die Hörer durch seinen anregenden und meisterhaften Vortrag mitzureißen weiß. Sie — und wir mit ihnen — wünschen dem großen und liebenswürdigen Meister eine noch recht lange, gesegnete Laufbahn.

S. Staudhamer

DIE KUNST DEM VOLKE

I. — LIEFERUNG 37

Das 37. Heft der »Kunst dem Volke« bringt eine von Dr. Walter Rothes verfaßte Monographie über »Frans Hals und die holländische Figurenmalerei«. Das Thema ist zu begrüßen. Mangelt es doch an einer größeren und zumal an einer weiteren Volkskreisen zugänglichen Literatur über jenen Meister, dessen Bedeutung daher bisher nicht genügend gewürdigt wurde; noch viel weniger ist dies mit den meisten übrigen holländischen Malern der Fall, die als Zeitgenossen und Nachfolger des Frans Hals für ihr Streben und Schaffen gleiche oder verwandte Ziele gesucht haben. — Der Verfasser, der für die »Kunst dem Volke« bereits die Monographien über Rubens und Van Dyck geliefert hat, beweist auch in dem vorliegenden Hefte Umfang und Tiefe seiner Kenntnisse, sowie die Fähigkeit, seine Darlegungen in allgemein verständliche und übersichtliche Form zu bringen. Der günstige Eindruck des Heftes wird gefördert durch die Trefflichkeit der 50, bestens ausgewählten Bilder. Es sind überwiegend Bildnisse, einige Genrefiguren gesellen sich dazu. Das Ganze erweckt schon beim bloßen Betrachten dieser Bilder die Vorstellung einer auf außerordentlich hoher Stufe technischer Vollendung stehenden, von feinstens abgeklärtem Geschmacke und tiefer Menschen- und Seelenkenntnis geleiteten Kunst, die würdig und fähig wäre, noch heute als erzieherisch und vorbildlich befolgt zu werden, wenn nicht leider die Maler unserer Tage in Menge der Auffassung huldigten, daß Zucht und Vorbild vom Übel seien.

An eine Einleitung, die das Wesen der holländischen Malerei in großen Zügen kennzeichnet, schließt sich ein Kapitel mit kurzem Berichte über das Wenige, was wir von dem Leben und der Persönlichkeit des Frans Hals wissen oder glaublich vermuten können. Er ist um 1580—84 in Antwerpen geboren, in Haarlem erzogen und daselbst auch Schüler des weniger als Maler denn als Kunstschriftsteller verdienstvollen Karel van Mander gewesen. Seine zur Leichtlebigkeit neigende Art mag Ursache gewesen sein, daß Hals trotz der Beliebtheit seiner Kunst dennoch als Armenhäusler starb; sein Tod erfolgte um 1665 oder 1666. Auf die Entwicklung der holländischen Malerei hat er in Wahrheit förderlichen Einfluß gehabt, entschieden mehr als Rembrandt, dessen Nachfolger zumeist in Äußerlichkeiten stecken blieben, weil ihre Persönlichkeit von der übergewichtigen des Meisters niedergedrückt wurde. — Die Bedeutung des Frans Hals liegt fast noch mehr als auf dem Gebiete der Porträtmalerei auf dem des Genre. Seinen prachtvoll beobachteten, mit kräftigem Humor wiedergegebenen Volksfiguren kommen an Lebenswahrheit nur die des Murillo gleich. Von seinen Bildnissen sind diejenigen die vorzüglichsten, bei denen er seiner persönlichen Stimmung, von Rücksichten der Repräsentation nicht behindert, folgen konnte. Ungemein lehrreich hierfür sind seine beiden Porträts des Willem van Heythuysen (Wien und Brüssel). Unterschiede zeigen sich auch zwischen seinen Männer- und Frauenbildern, sowie zwischen den Schöpfungen seiner früheren und späteren Zeit. Von seinen ausgezeichnetsten Leistungen bringt das Heft unter anderem das Selbstbildnis (Amsterdam), den Willem Croes (München), die Familie van Beresteyn (Louvre), die Hille Bobbe (Berlin und Dresden), das »Doelen«-Bild der Offiziere der Bogenschützen St. Georgs (Haarlem). Außerdem noch viele. — Die weiteren Betrachtungen der Monographie gelten kurz dem jüngeren Frans Hals, ausführlicher Dirk Hals, des Meisters jüngerem Bruder. Ferner den Brüdern Anton und Palamedes Palamedesz, von denen der erstere als Bildnis- und Gesellschaftsmaler, der letztere (der schwächlich und verwachsen war und jung starb) als Schilderer von Seetreffen sich auszeichnete. Es folgt Pieter Codde, dessen Kunst der des Frans Hals an Leichtigkeit nicht gleichkam. Während diese vier wesentlich als Genrekünstler Bedeutung besitzen, wurden andere die würdigen Nachfolger des Meisters als Porträtisten. Zu den bedeutendsten dieser Gruppe gehört Michel van Mierevelt aus Delft, der besondere Bevorzugung seitens der reichsten Gesellschaft genoß. Fehlt es auch seinen Bildern etwas an Leben und Tiefe der Seelenschilderung, so vermochte er doch den Wünschen seiner Auftraggeber voll gerecht zu werden. Als Beispiel diene das kleine Mädchen in der Petersburger Eremitage, dessen Kinderantlitz der Maler absichtlich Ähnlichkeit mit einem älteren Familienmitgliede aufgenötigt zu haben scheint. Weitere Meister des Bildnisfaches sind Paulus Moreelse von Utrecht, Thomas de Keyser von Amsterdam, von dessen vornehm kühlen Bildern das Heft u. a. »Die Korporalschaft des Kapitäns Allart Cloeck« (Amsterdam) zeigt; endlich der mit besonderem, wohlberechtigtem Interesse behandelte Bartholomäus van der Helst, von allen Nachfolgern des Frans Hals der bedeutendste, als Charakterschilderer am tiefsten beobachtende. Herrliche Meisterwerke sehen wir von ihm, der namentlich auch das Doelenbild zu einer von Hals nicht erreichten Höhe der Vollendung brachte. So seine »Syndici der St. Sebastiansgenossenschaft«, sein »Festessen zur Feier des Münsterer Friedensschlusses«; von Einzelbildnissen u. a. das edelfeierliche des Vize-Admirals J. de Lieffde (alle in Amsterdam). — Nach Text und Bildern gehört das 37. Heft der »Kunst dem Volke« zu den interessantesten der ganzen Reihe. Sein wissenschaftlicher und künstlerischer Wert lassen es zumal vom erziehlichen Standpunkte aus besonders wertvoll erscheinen.

II. — LIEFERUNG 38

Als 38. Heft der Monographienreihe »Die Kunst dem Volke« ist eine von P. Josef Kreitmaier S. J. verfaßte Schrift erschienen, die im schönsten Sinne zeitgemäß ist. Sie heißt »Die Weihnachtskrippe, ein Weckruf zur Freude«. Sicher wird dieser Ruf nicht ungehört verhallen, sondern aus Tausenden von kindlich und gläubig gebliebenen Herzen jubelnd wiederklingen. Denn die Freude an der Weihnachtskrippe wurzelt so tief und fest, und saugt ihre Nahrung aus so edlem, urgesundem Boden, daß sie nur ein wenig Pflege gebraucht, um wieder wie einst die allerschönsten Blüten zu entfalten und Früchte unendlichen Segens zu zeitigen. — Der Verfasser entwirft die Geschichte der Weihnachtskrippe. Bis in die Zeit des ältesten Christentums gehen ihre Anfänge zurück. Aus den seit dem 10. Jahrhundert, zuerst im Norden entstehenden geistlichen Schauspielen gewinnt die bescheidene Kunst der Krippenbildnerei leitende Anregungen, und beides wirkt befruchtend auf das Empfinden und Schaffen größter Meister. — Im Jahre 1223 stellte der hl. Franziskus im Walde von Greccio jene Krippe auf, mit der er die Liebe zu diesem frommen Brauche für immer in das Herz seines Volkes einpflanzte. Seitdem wurde Italien die wichtigste Heim- und Entwicklungsstätte der Weihnachtskrippe, die dort

zu einer Durchbildung von unerhörter Feinheit gelangte. Am reichsten entfaltete sie sich in Neapel, wo die erste urkundlich nachweisbare Krippe 1478 existierte. Außer Neapel war Sizilien die Hauptstätte der südlichen Krippenkunst; weniger Bedeutung erlangte Norditalien. Über die Grenzen der Halbinsel hinaus wanderte die Krippenbildnerei nach Tirol. Berühmteste Werke sind die Krippe der Innsbrucker Ursulinerinnen und die aus Bozen stammende Mosersche Krippe. Mit dem tirolischen Volke erfreute sich das altbayerische an der Herstellung von Krippen voll schlichter Kunst. Besondere Wichtigkeit in dieser Beziehung gewann Tölz. Auch München, wo in der Michaelskirche die Krippe zuerst 1607 aufgestellt wurde, hat seine Ehre darin gesetzt, besonders schöne Krippen hervorzubringen. Auch in andern Gegenden und Ländern stand die Krippenbildnerei in Ehren. Die Schmedersche Krippensammlung im Bayerischen Nationalmuseum ist für alle Arten älterer Krippen eine unvergleichliche Schatzkammer. Wo auch immer dieser Kunstzweig sich entwickelte, hat er aufs wesentlichste dazu beigetragen, die Volkskunst zu erhalten und zu fördern, hat Scharen von Künstlern die Möglichkeit zu einem Schaffen geboten, das für zahllose Menschen ein unversieglicher Quell reinsten Glückes wurde. Weihnachtsfreude schönster uneigennützigster Art, Vertiefung des christlichen Empfindens, frohe Bereitwilligkeit zur Annahme der heiligen Lehren, das alles gab die Weihnachtskrippe, die im 18. Jahrhundert zu höchster Blüte gelangte, um sodann an seinem Ende durch Religionsfeindschaft und Aufklärertum in schwerste Anfeindung und Gefahr zu geraten. Aber bald siegte die gesunde Natur des Volkes, das sich den alten, trauten Brauch nicht rauben ließ. Künstler und Geistesmänner kamen ihm zu Hilfe. So Joseph von Führich und der Jugendschriftsteller Christoph von Schmid. Seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts hat dann die Liebe zur Weihnachtskrippe nicht mehr aufgehört, zur künstlerischen Betätigung anzuregen. Neuerdings hat die Krippenbewegung, vor allem im Süden Deutschlands und in Österreich immer mehr an Lebhaftigkeit gewonnen, immer klarer und kräftiger die Überzeugung sich durchgesetzt, daß dieses alte schöne Erbgut des Volkes für dieses und für die Kunst zurückerworben werden müsse. Keine christliche Familie sollte es mehr geben, die nicht um die Weihnachtszeit mit Freuden ihr Kripplein baut, reich oder ganz bescheiden, wie jede es vermag, so daß es, wie in vergangenen Zeiten, die Jungen von den Alten lernen und es ihr Leben lang nicht mehr entbehren mögen. Keine Kirche sollte auf die unendlich feinen seelischen Einflüsse einer Weihnachtskrippe verzichten. Bei der Kirchenkrippe kommt der Künstler zur Geltung, der imstande ist, das Werk dem Bau anzupassen — wenn nicht dem Stile nach, das wäre nebensächlich, aber nach dem an dieser Stätte waltenden Geiste der Kunst. Das Heft bringt eine ganze Anzahl von Abbildungen entzückender moderner Haus- und Kirchenkrippen. Es ist äußerst verdienstlich, daß sich die »Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst« um die Pflege der Weihnachtskrippe annimmt und gern bereit ist, Personen und Kirchengemeinden, die wegen geeigneter Künstlerkräfte Auskunft wünschen, solche zu geben. Möchte das neue Heft mit seinem warmherzigen Texte und seinen 58 Bildern in recht weite Kreise gelangen, damit es zur Wiederbelebung eines der freundlichsten, sinnvollsten alten Bräuche beitragen, die Kunst des Volkes beleben und veredeln, die Gemüter in diesen argen Zeiten segensreich beeinflussen kann.

III. — GRÜNEWALD-NUMMER

Das von Dr. Johann Damrich verfaßte Heft »Matthias Grünewald« ist das erste und in Anbetracht seiner außergewöhnlichen Wichtigkeit als Sondernummer erschienene, das farbige Bilderbeilagen — neun von im ganzen 28 Abbildungen — bringt. War ein solches Unternehmen schon gegenüber den Übelständen der gegenwärtigen Verhältnisse ein Wagnis, so ist es noch besonders hoch zu bewerten, wenn man die ungeheuren Schwierigkeiten in Betracht zieht, die sich einer brauchbaren Wiedergabe gerade der Grünewaldschen Farbe entgegenstellen. Man braucht nur manche andere Veröffentlichungen zu vergleichen, um sich von dem befriedigenden Gelingen des Wagnisses der »Kunst dem Volke« zu überzeugen. Dankenswert ist, daß die farbigen Bilder alle gemalten Teile des Isenheimer Altares darstellen, und daß den Freunden dieser Monographien somit eine vollständige Veröffentlichung dieses Wunderwerkes deutscher Kunst geboten wird. In schwarzweißen Nachbildungen sieht man außerdem den geschnitzten Mittelschrein des Altares mit der mächtigen Gestalt des hl. Antonius — als Schnitzer wird jetzt Meister Nikolaus von Hagenau genannt —, ferner die wichtigsten Gemälde und Zeichnungen, die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit dem Lebenswerke Grünewalds angehören. Die Ausführung ist, wie stets in diesen Heften, von technischer Vollendung. In seiner sonstigen Ausstattung unterscheidet sich das Grünewaldheft von fast allen früheren schon äußerlich durch die künstlerische Schönheit seiner Umschlagzeichnung; sie stammt von Augustin Pacher. Rechnet man zu allen diesen Vorzügen endlich, daß der Text sich als eine Studie von bedeutendem wissenschaftlichem Werte darstellt, und dabei genußreich lesbar ist, so darf man diese Sondernummer als eine sehr erfreuliche Gabe ansehen, die noch dazu um einen gegenwärtig erstaunlich billigen Preis (3,60 Mk.) geboten wird. — Der textliche Inhalt zerlegt sich in drei Hauptteile. Der erste berichtet das leider nur allzu Wenige, was die Forschung über den Lebensgang des Matthias Grünewald bisher festzustellen imstande war. Aschaffenburg mag die Vaterstadt des Künstlers gewesen sein, wo er um 1475 geboren sein dürfte. In seiner künstlerischen Entwicklung war er nicht in Abhängigkeit von dem sonst so einflußreichen Schongauer oder Dürer; eher von Holbein, wie dessen Frankfurter Passionsaltar vermuten läßt, auch von der Kunst der Niederländer. Ich füge trotz der Ablehnung Damrichs noch italienische Kunst hinzu. Die Grünwaldsche Farbe ist ersichtlich von der venezianischen beeinflußt, er hat die Mantegnaschen Verkürzungen studiert. Weitere Momente, die stark beweisend in dieser Richtung sind, führt der Verfasser selbst an, ohne jedoch die naheliegende Folgerung daraus zu ziehen. Das erste sichere Werk Grünewalds ist eine Verspottung Christi (1503). Den Isenheimer Altar malte er zwischen 1508 und 1511. Zeitweise lebte er in übeln häuslichen Verhältnissen in Aschaffenburg, Mainz, Halle (1525), und endete sein Leben um 1530, unverstanden von den meisten Zeitgenossen, freilich nicht von seinem großen Auftraggeber, dem Kardinal Albrecht von Brandenburg, den er auf dem Münchener Erasmusbilde porträtiert hat. Daß der Sebastian des Isenheimer Altares den Maler selbst darstelle, ist durch nichts zu beweisen, hat auch wenig psychologische Wahrscheinlichkeit. Sein Monogramm, das nur gelegentlich vorkommt (die meisten Werke, auch der Isenheimer Altar, sind unsigniert), zeigt außer dem M. G. manchmal noch ein N., das von einzelnen Forschern ohne ersichtliche Gründe auf Nürnberg gedeutet wird. — Der zweite Teil der Monographie bespricht die sämtlichen Werke, die mit dem Meister in Verbindung gebracht werden können. Natürlich ist dem Isenheimer Altar besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Den Grundgedanken des großen mittleren Marienbildes kleidet der Verfasser in die Worte »Maria allzeit Jungfrau«. Das Gebäude, in dem sie kniet, erklärt er als den Tempel von Jerusalem.

Auf die Einzelheiten der Beweisführung kann ich hier nicht eingehen. Interessant ist auch seine Erklärung der Unwesen, die den hl. Antonius peinigen, als Verkörperungen der sieben Todsünden. So enthält dieser Abschnitt noch eine Anzahl bemerkenswerter, scharfsinniger Auffassungen. Die Aschaffenburger Beweinung Christi halte ich für verstümmelt, soviel auch innerlich dafür spräche, daß Grünewald ihr absichtlich eine fragmentarische Form gegeben hätte. Trefflich ist die Bemerkung, daß der koloristische Sinn des Künstlers sich auch in seinen Zeichnungen offenbart. — Der dritte Teil der Schrift analysiert Grünewalds künstlerische Persönlichkeit, macht auf die Möglichkeit eines näheren Verhältnisses zur oberrheinischen Schule aufmerksam, betont stark das deutsch-nationale Element seines Schaffens, kennzeichnet dessen Eigenart als die Ausdruckskunst eines Visionärs, in dessen Persönlichkeit der religiöse Mensch und der Künstler völlig eins waren. — Das Grünewald-Heft der »Kunst dem Volke« verdient, wie man sehen dürfte, besonders ernstliche Beachtung; mit seinen äußeren und inneren Vorzügen rechtfertigt es den Wunsch, daß ihm andere gleichwertige Sondernummern folgen möchten. Doering

KUNSTAUSSTELLUNG BERLIN 1919

Von Dr. HANS SCHMIDKUNZ (Berlin-Halensee)

(Schluß)

Mit Graphik bewährt sich der »Verein« wiederum so gut, daß diese Abteilung vielleicht als die erfreulichste des Ganzen gelten kann. Schon die Zeichnungen engeren Sinnes geben manches Besondere zu schauen. Schwarzweiße Ölfarbe verwendet in »Ölwischzeichnungen« K. Hänsel; »Der barmherzige Samariter« und »Kreuzabnahme«, in breiten, meist aus kleineren Parallelen bestehenden Strichen, gehören wohl zu den stimmungsreichsten der religiösen Graphiken. Gehaltvolle Phantastik liegt in »Sieg« und »Schmerz« und »Gebrochene Schwingen« von Br. Heroux, zartgeformte Vorstadtbilder in Zeichnungen von H. Baluschek. Federzeichnungen kamen von O. Marcus (»Gnadenschuß«), Fr. Müller-Münster (ein auf kräftig hingestrichenem Roß reitender Tod als »Der Sieger«), W. v. Plessen (»Rothenburger Rathaustor«), O. Ubbelohde (Landschaft). Der stets beliebter werdende Scherenschnitt ist von Lotte Niklass vertreten mit dem Thema »Kain und Abel«.

Farbige Zeichnungen engeren Sinnes sind wohl durchgehends Pastellarbeiten, bei P. Priem (»Aus Danzig« u. a.) mit Aquarell gemischt. Märchenhaftes bringt hier wieder C. Mickelait (»Ein Sommertag« mit menschlich dargestellten Tieren und »Ein seltsamer Gast«), eine Pommersche Landschaft A. Biedermann, mancherlei Stadtbilder, Kirchen usw. W. Buhe, Alpines Marg. L. E. Gerhardt.

Auf die Höhen der Plattengraphik führen zwei Stücke aus der jetzt so seltenen Stichkunst. Die eine ist eine Vereinigung von Stich und Radierung in dem kleinen Blatt »Der Bote« von R. Müller. Die andere ist eine Nachbildung der »Netzflickerinnen« von M. Liebermann durch den in derlei bewährten Fr. A. Börner. Er schreitet in diesem Kupferstich über die frühere, vorwiegend zeichnerische Art zu einer mehr malerischen weiter durch Striche von kräftiger Breite und von energisch langem Schwung, während beispielsweise noch H. Meyer bei der Linienstrichart bleibt. Kaltnadel-Radierung sind wertvolle Landschaften u. dgl. von A. Scheuritzel und von Elsbeth Siemers. Schabkunst diente jenem Börner zu anderen Nachbildungen nach Rembrandt und nach Liebermann sowie zu einem Originalporträt (A.v. Siemens). Anscheinend Monotypien (einmalige farbige Abdrücke) von Radierung sind zwei Landschaften von A. Liebmann.

Die gewöhnliche Radierung kommt mit Religiösem von O. Graf in einer »Kreuzaufrichtung« (ein Hinaufziehen an Seilen, Licht-Schatten großzügig, Christi Gesicht nicht so); auch »Die tote Kirche« u. a. gehört zum Besten. Einen »Totenzyklus« in acht Blättern bringt W. Habl. Mit sonstigem verdienen Nennung: K. Bauer (Bildnisse), Meta Cohn-Hendel (eine getönte stimmungsvolle »Mondnacht« u. a.), J. Cohn-Turner (ein scharfzügiges »Mädchenbildnis« und eindrucksvoll gesehene »Talmudisten«), H. Krüger (mit Strichkreuzungen), C. Leyde (»Triumph« u. a.), O. Protzen (»Eichenhain« u. a.), H. Röhm (»Erlkönig« u. a., phantastisch und einheitlich, längst nicht mehr etwa »akademisch«), L. Schnell (»Die blaue Brücke«. grausig phantastisch, das Ganze bläulich, die Brücke schwarz, während eine wirklich »Blaue Brücke« O. Thiele gemalt hat), Marie Seeck (»Hochwald« u. a.), Marg. Wessel (»Im Mondschein am Fenster« u. a.); nicht zuletzt altbewährte Größen wie der Königsberger H. Wolff mit Bildnis-Radierungen und Zeichnungen sowie E. Wolfsfeld mit radierten Porträts und Bibelszenen; »Hiob und die Freunde« und »Die Segnung Jakobs« sind nicht nur durch die Geschicklichkeit der Gegenstellung von Dunkel- und Lichtmassen und durch kräftige Kurzstriche, sondern auch durch lebhafte Gesichtsausdrücke hervorragende Religionsbilder.

Der farblose Holzschnitt ist mehrfach und gut vertreten von Ilse Schütze-Schur (»Flüchtende Frauen« u. a.). Die Umkehrung Weiß auf Schwarz findet sich bei den Älteren selten; so: »Florian Geyer« von E. Feyerabend. Üppiger ist wieder der Farbholzschnitt aus weiblichen Händen gekommen.

Die Lithographie greift hier weder weit noch hoch. H. Arnold bringt (neben Bleistiftzeichnungen) eine »Einschlagende Granate«, R. Thienhaus eine (zum Teil bräunliche) rumänische Kirche. Ein untraditionell eigenartiges Motiv liegt in einer Lithographie »Vom Glauben« des B. Pierson: eine nackte Gestalt trägt auf dem Rücken ein Kruzifix.

Die Berliner Secession steht längst nicht mehr bei dem Farben-Ehrgeiz der ältesten Secessionisten, die der früheren »Schokolade« ihren damaligen »Spinat« gegenübergestellt haben. Jetzt ist sie eher »Lehm« und »Sand«; sie bricht die Farben (oder wandelt sie wenigstens) bis zu einem dumpfen Braun und krümeligen Grau. So muß man sich denn auch erstmal in das fahle Rötlichbraun hineinschauen, das W. Jaeckel für sein umfangreiches Gemälde »Die Gekreuzigten« verwendet. (Jaeckel zeigt auch eine Tuschskizze zu diesem Werk und überdies Zeichnungen wie z. B. »Elegie«; dazu ein eigensprachiges Selbstbildnis.) — Der diesem Künstler namentlich durch einen monumentalen Zug ähnliche E. Waske prägt ihn u. a. durch »Das große Gericht« aus, mit eigenartiger Strahlung mehrerer phantastischer Sonnen. Seine Weise der großen, häufig den Hintergrund überschneidenden Umrisse von Figuren und Köpfen interessiert wieder in einem Bildnis u. dgl.; und unter seinen landschaftlichen Zeichnungen ragen »Visionäre Landschaft« und »Sintflut« hervor, diese anscheinend als Studien zum »Gericht«.

Die Darstellung von Phantastischem durch groß angelegte, mehr oder weniger silhouettenhafte Gestalten ist da überhaupt häufig. So bei dem umfangreichen »Jeremias 1895« von L. Ury; die zusammengekrümmte Gestalt des Propheten will gleichsam erst aus der Erde und dem Himmel (der hier, wie vielfach sonst, gar zu viel Bildfläche einnimmt) herausgelöst werden. Phantastisches steckt auch in den Landschaften von Fr. Heckendorf (einschließlich eines schon zum »Sphärismus« gehörenden Bildnisses) und in den Kompositionen von E. Büttner; unter dessen Gemälden interessieren besonders Figuren auf einer Wiese, bezeichnet »Die Lebensalter«, unter seinen

mehrfachen Graphiken die Zeichnung »Turmbau zu Babel«. Weniger sympathisch, doch als Anlauf interessant ist eine radierungsähnliche Zeichnung von J. Hegenbarth »Die Menschwerdung«. — Demgegenüber sind die Zeichnungen und Radierungen wie besonders »Die Fähre« von E. Oppler, u. a. Kriegs- und Friedenslandschaften darstellend, noch gut alt Maß.

Gemälde geben hier nur noch wenig zu tun. Cl. Richter hat etwas Freudig-Helles in Bildchen wie »Die Fahrt ins Freie«; doch eine »Kreuzigung« sollte er denen überlassen, die ein innerlicheres Gefühl dafür haben. Schönheitskult wird nun einmal nicht getrieben, beispielsweise nicht in den »Zwei Mädchen« von E. Fritsch, die übrigens in Farben noch leidlicher sind als in der schwarzweißen Wiedergabe. Je näher wir den Radikalsten kommen, desto mehr Interesse erscheint nicht nur für harte Geradlinien, sondern auch für Rundlinien; so z. B. in einem »Javanischen Tanz« von M. Fleischer, aber auch in gewellten Umrissen von Figuren usw. — Daß noch Buntfarbenfreude in dieser sonst mehr farbenbrüchigen Welt lebt, erweisen Landschaften von Br. Krauskopf (dessen »Vorfrühling« eine eigenartige Verblasung der Farben zeigt), C. Strathmann, P. Vahrenhorst. — Bildnisse ragen kaum hervor, außer etwa ein Familienbild von H. E. Linde-Walther und Einzelporträts zweier Künstler, die uns nun zur altsecessionistischen Graphik hinüberleiten.

Charlotte Berend und L. Corinth tragen hier mehrfaches Beachtenswerte bei.

Lithographie-Folgen bringt u. a. J. Kroll: »Tiergarten« und hervorragend »Das Licht«. Einzelne Lithographien und Radierungen von R. F. K. Scholtz verdienen eine Beachtung wenigstens dadurch, daß sie vornehmer wirken als seine etwas schmierstrichigen Gemälde; die groß und starkstrichigen Radierungsformen von »Pappeln am See« sowie der lebhafte Zug in einer »Kapelle mit Eichen« wecken Interesse. Andere Radierungen sind wieder in bewährter Weise von H. Struck zu sehen; flotteste Bewegungen bringt G. Finetti; unter den Radierungen von W. Breuer hat uns besonders »Der Sonnenstrahl« gefallen. — Die Kaltnadelkunst von P. Paeschke verdient immer wieder einen Blick.

Vielleicht das Wertvollste in dieser gesamten graphischen Gruppe bringt J. Budko. Ein Holzschnitt zeigt: »Jeremias tröstet Mutter Rahel«; in Schabkunst ist »Der sterbende Moses« dargestellt, wie er auf hohem Berg betet — ein gediegenes Stück von Kunst des Dunkels und Lichtes.

Die Plastik ist hier spärlich. Aber E. Wenck hat uns mit seinem Modell zu »Taufstein und Gruppe für die neue Lukaskirche in Berlin-Steglitz« eine hervorragende Leistung gezeigt; zur Johannesfigur daraus ist noch ein Studienkopf ausgestellt, mit der jetzt beliebten fleckigen Behandlung der Flächen. Das Wiener Lessing-Denkmal von Fr. Metzner fällt hier wieder durch seine hochgehenden glatten Flächen auf. Bei dem uns erst kürzlich bekannt gewordenen T. Alberts fallen gleichfalls einfache Flächen auf, mit besonderer Strenge in einer weiblichen Bildnisbüste, mit weniger verständlichen derbrunden Körperflächen in einer »Anbetung des Lichtes«.

Die Freie Secession wiederholt die Eigenart des Gesamten, verschiedenste Sprechweisen nebeneinanderzustellen. Damit wir gleich bei der Plastik bleiben: welch weiter Abstand zwischen dem fast noch »akademischen« Bronzewerk »Kniendes Mädchen« von G. Kolbe und der typischen »Blauen Gruppe« des H. Garbe, die mit ihrer Annäherung an Gliederpuppen, fast kopf- und gesichtslos, auf der äußersten Linken stehen kann. Die Vorliebe für Blau in der Plastik ist kaum oder vielleicht nur durch eine vorübergehende Neigung zu Blau in der Malerei erklärlich. Emy Roeder zeigt neben einem solchen »Sterbenden Jüngling« auch den roten Terrakottakopf eines Negers.

Die Vorliebe für einfache Flächen wiederholt sich in der Plastik von Milly Steger »Der Unfreie« sowie in einer weiblichen Bildnisbüste des J. v. Jakimow und die für Animalisch-Naturalistisches in Frauenfiguren von G. Marcks. Unter den Porträtbüsten ragt eine männliche von R. Sintenis hervor. Dem Holz widmen sich W. Gerstel und (neben Zeichnungen) E. Barlach. Nicht häufig findet man einen so bemerkenswerten »Kruzifixus« wie den von C. Ebbinghaus. Das Korpus von gebräuntem Gips befindet sich an einem wirklichen, in der Mitte eines Raumes aufgestellten Kreuz; der Gesichtsausdruck zeigt einen milden Schmerz.

Malerei. Jene große Spannweite der »Freien Secession« scheint nicht alle ihre Teilnehmer zu befriedigen. Slevogt fehlt ganz, M. Liebermann zeigt nur ein paar Pastelle. Einige Aussteller in ihr sowie in der nächsten Gruppe sind zugleich als Anhänger einer Vereinigung »Der Block« bezeichnet.

Religiöses im engeren Sinn ist hier nicht gut zu suchen. Immerhin kann man bei Else Mögelin verweilen; ihre »Madonna im Walde«, mit Rehen an deren Seite, enthält viel Inniges (im Graphischen ist ihr Linoleumschnitt »Klagende Frauen« beachtenswert). Die »Verehrung« von Vally Friedmann, Maria mit dem Kind in einer Gloriole zeigend, würde ansprechender sein, wenn nicht eine Absichtlichkeit in dem Durcheinander von Figuren störte.

Die Vorliebe für hampelmännige Figürchen geht bis zum Komischen in der »Landschaft mit Figuren« von O. Müller. Und was ist in W. Bondy gefahren, daß seine Akte ältester Süßmache noch näher stehen als jüngster Naturalistik? Eigenartiger ist H. A. Heimann »Licht und Dunkel«: Gewölbe aus dreieckigen und ähnlichen Formen, mit grünlichen Zwickeln u. dgl.; dazwischen eine Erhellung mit etwas Gelb und Blau. Starkfarbige Striche sind die Formensprache in Bildern von P. Böckstiegl und C. Herrmann, Reflexe von Orange mit Blau und Grün die von M. Schwichtenberg (»Der andere Planet«, d. i. sieben Gestalten mit kinderzeichnerischen Gesichtern).

Am ehesten führen vorwärts die schwungvoll und wirbelnd kräftigen Rundstriche in Landschaften und landschaftlichen Figurengruppen von Fr. Domscheit; unter ersteren ein »Russisches Dorf mit aufgehendem Mond«, unter letzteren »Zug nach Norden« u. a. Von A. Degner sind Landschaften wie z. B. »Brandung« etwas ruhiger gehalten; in seine »Ostpreußische Landschaft« muß man sich lang hineinschauen, um anzuerkennen, wie sich die Malerei gleichsam über Schmutzfarben hinausarbeitet. Ein Künstler, dessen Name als Ottolange angegeben ist, interessiert in einem »Hafen« dadurch, daß das Ganze von den Tauen der Schiffe überseilt erscheint. Seine Zeichnung Schwarz auf Gold »Der verlorne Sohn« mag auch als Anschluß an die wenigen religiöskünstlerischen Anläufe genannt sein. Eine »Sterbende Kathedrale« von H. Dornbach ist in ihrer etwas gar üppigen Phantastik immerhin eines Vorzuges wert. Manche Bekanntere verdienen eine Wiedererwähnung als Porträtisten: Dora Hitz, K. v. Kardorff, Erna Krüger (ein schlichtes kleines Stück); G. Mosson und E. Orlik kommen auch mit Stilleben. Als solches ragt noch besonders hervor »Späte Blumen« von B. Bell; es zeigt in weitem Ausblick zwischen einem Tisch mit Vase und einer Landschaft in phantasievoller Weise Blumen und kann durch sein enges Format mit weitem Inhalt manchen inhaltsärmeren Großformaten eine Lehre werden.

In der neusecessionistischen Graphik spielt das Elementargeometrische bereits eine gewichtige Rolle. So in den Zeichnungen des vorgenannten Garbe und in jenem »Verlorenen Sohn«, der bei den Schweinen dargestellt ist; ein Holzschnitt von O. Schubert läßt ihn das Zimmer der Eltern betreten. Radierungen usw. ragen hier

nicht eben hervor, etwa zwei schon Bekanntere ausgenommen: W. Giese und W. Oesterle, dessen »Vorfrühling« u. a. noch eigens eine erneute Hervorhebung dieses Künstlers rechtfertigt.

Endlich interessiert uns A. Partikel mehr noch als durch seine Gemälde (»Mutter und Kind«, auch »Heuwenderinnen«) durch eine Lithographie der Kreuzaufrichtung. Schade, daß diese kraftvolle Komposition durch ein unbedeutendes und unwürdiges Gesicht des — eben an das Kreuz auf dem Boden genagelten — Heilandes mindestens ihres Hauptsinnes beraubt wird! Die naturalistische Darstellung Mariä (hinter dem Kreuz) ist erträglicher.

Und nun das Äußerste von heute: die Novembergruppe, in deren Räumen viel gelächelt wird, etwa mit der Frage, was denn diese Künstler eigentlich wollen, und ob sie nicht alle »verrückt« seien.

Erinnern wir uns an zwei Erfahrungssätze und an ein ihnen entsprechendes Gebot! Von jenen Sätzen lautet der erste: So gut wie jegliche Kunstrichtung ist, namentlich neuerer Zeit, zuerst mit Entrüstung aufgenommen worden, dann vertraut geworden und der ihr nachrückenden als Maßstab vorgehalten worden, bis sie endlich noch später als »überwunden« betrachtet oder belächelt wurde. Zweiter Satz: Aus allen Zeiten, Richtungen usw. gibt es Mehrwertiges und Minderwertiges sowohl nach dem dortigen wie nach einem übergeordneten Maß. Und das Gebot: über die Verschiedenheit der Richtungen, die der Qualität, und in aller Kunstpflege zu oberst den Gegensatz des Künstlertums gegen Unkünstlertum setzen!

Die Novembergruppe, wohl nach dem Revolutionsmonat benannt, mit Ortsgruppen auch in Halle, Hamburg, Karlsruhe (»Rih«) und Magdeburg, ist verwandt mit dem, was in Berlin seit einem Jahrzehnt als ein umfassendes Unternehmen besteht, ruhend auf dem Verlag »Der Sturm«. Diesem angegliedert sind ein bereits 15 Jahre alter »Verein für Kunst« sowie eine Kunstschule; dazu kommen eine Monatsschrift »Der Sturm« sowie mehrfache Veröffentlichungen literarischer, musikalischer usw. Art, samt Graphik. Eine wechselnde Ausstellung mit dem Untertitel »Expressionisten, Kubisten, Futuristen« gab schon seit langem Aufschluß, auch mit dem Eindruck, daß da weder alles genial, noch alles verrückt sei, daß vielmehr alle Stufen des Wertes und scharfe Besonderheiten neben unscharfen Gleichförmigkeiten stehen.

Der Grundwille aller scheint zu sein: nicht Wiedergabe der sichtbaren Erscheinung, sondern Kennzeichnung des Seins und Sinns durch irgendwelche elementare Formen. Daher der Gebrauch von einfachster Geometrie: quadratige, rautige oder ähnliche Formen als Kubismus, neuerdings besonders Dreiecke, die mit heiterer Schlankheit marschieren oder mit trauriger Breite ruhen oder dergleichen mehr, als Triangulismus; Kreise und Kreisteile als Sphärismus. Daher ferner eine meist schwer faßbare Phantastik ornamentaler Art und ein — sagen wir: Dynamismus lebhaft rund geschwungener Linien, in denen z. B. Tiere und Reiter eine Landschaft so durchstürmen, daß diese selbst an der Bewegung teilzunehmen scheint (neuerdings: »Transformismus«).

Nun noch ein Erfahrungssatz (für das Kunstgewerbe bequem zu bestätigen in der Abteilung des Stuttgarter Landesgewerbemuseums »Geschmackswandlungen der letzten Jahrzehnte«): Das »Unerhörte« war meist schon vorhanden, nur haben wir es nicht recht bemerkt oder wieder vergessen. Beispielsweise blühte sowohl in Anfängen eines Kunstschaffens (etwa in frühmittelalterlichen Miniaturen) wie auch in neueren Entwicklungsfrüchten ein Bestreben, Darzustellendes durch vorwiegend ornamentale Züge zu geben. So ist »Symbolistisches« längst nichts Unerhörtes mehr. Man kennt ja z. B. den Belgier F. Khnopff, sowie die Niederländer J. Toorop und I. Thorn-Prikker; so wenn also z. B eine menschliche Figur fast nur noch aus Tulpen besteht. Daß bei all dieser Innensprache doch kein Ausdruck tiefergehender Erfassungen des Weltganzen angestrebt wird, nicht einmal mit weltlichen, geschweige religiösen Themen, findet man wohl bald heraus.

Schließlich erscheint all das geradezu als eine Erweiterung der alten Formen von »Rätsel« und »Rebus«, aber so, daß die Eigenart eines solchen Gebildes, auf eine bestimmte Entscheidung hinauszulaufen, doch wieder fehlt, der Beschauer vielmehr vor mehrfachen und unbestimmten Möglichkeiten steht, auch wenn er kundig genug ist, ein deutliches Ende nicht des Denkens, sondern des Schauens und Fühlens zu erwarten.

Wie bei diesen Neuesten eine Freude an saftigen und reinlichen Farben überhaupt lebt, im Gegensatze zu den meist griesigen der Secessionisten, so erfüllt sie auch die geometrischen Figuren. — Für Religiöses ist kaum ein Platz; und für manches so Vorgegebene (z. B. »Auferstehung« von K. L. Hirsch) möchten wir doch lieber danken. Auch das Aquarell »Beweinung« von K. Völker ist eine gar zu gezwungene Atelierkunst; weniger desselben »Pietà« mit ihrem vertiefteren Gesicht Mariens und mit umfassenden Schwunglinien, die aber das Gesicht des Leichnams unter der noch erkennbaren Dornenkrone allzusehr verbergen. Auch die von einem Stern aus überstrahlte »Madonna« des Fr. Rosenkranz ist noch leidlich. Ein kleines Aquarell von A. Mueller, »Tag der Geburt«, zeigt zwischen Sonne, Mond und Sternen zwei Figuren, die eine Gloriole mit einem Figürchen darin halten; ähnliche Aquarelle von ihm gehen in phantastischer Unklarheit gar weit. Eine »Erschaffung« von ihm enthält den von C. Klein und M. Pechstein her (beide jetzt in dieser Gruppe) bekannten Typus von Frauenfiguren. Versuchen wir, doch noch Religiöses herauszufinden, so stoßen wir nur eher auf Abschreckendes, etwa auf die »Versuchung am Meer« von J. Eberz oder auf eine der vielen Farbgeometrien »Abendmahl« von C. Stoermer.

Die Graphik enthält hier erst recht nichts, das in befriedigender Weise über Weltliches hinausgeht. Vorherrschend sind wieder Linienkünstelungen.

Auf eine solche Förderung der Griffelkünste wie bei den älteren Graphikern ist hier kaum zu rechnen. Radierungen sind spärlich und ohne etwas Nennenswertes. Beliebt bleibt wieder der Holzschnitt, natürlich meist mit dreieckigen (»Frauenkopf« von W. Gothein) und sonstigen elementaren Formen.

Schließlich dürfte in der Plastik vorläufig der Gipfel einer Sondergängerei erreicht sein. Eine »Studie zu einem Liegenden« von O. Freundlich gibt den Anblick einer zusammengerollten Schlange; und was für »Köpfe« sind die so bezeichneten Gebilde von demselben! Am sinnvollsten ist verhältnismäßig — nach der vorigen Erläuterung eines psychischen Ausdruckswillens — eine aus wirbelnden Krümmungen u. dgl. bestehende »Verzückung« (ähnlich »Furioso« mit blätter- und stengelartigen Formen) von O. Herzog. Wirkt hier eine Lilafarbe mit, so will noch öfter das beliebte Blau wirken. So — und mit weißer Flockung — bei dem wohl am meisten anerkannten der allermodernsten Plastiker, bei B. Hoetger, und zwar in Bildnissen (z. B. des H. Garbe), neben denen auch ein ziegelrotes kommt. Ein farbiges Relief »Kindermord« von K. L. Heinrich fällt durch den gleichen Helligkeitsgrad aller seiner Farben auf (wohl nach der Farbentheorie von Ostwald). Erquicklicher als die Zusammenstellung von Linien in den »Menschen« von G. Leschnitzer ist seine »Tektonische Ornamentik«. Eine Mannesfigur »November« von R. Horn kann wohl auch ohne revolutionsgeschichtliche Deutung gefallen. Eine neue Üppigkeit von Polychromie und Mosaik macht eine »Brunnenskizze« und anderes von R. Belling anziehend.

WETTBEWERBS-AUSSCHREIBEN

für ein Deckengemälde in der katholischen St. Antoniuskirche in Ingolstadt a. D.

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Deckengemälde in der katholischen St. Antoniuskirche in Ingolstadt wird hiermit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden deutschen Künstlern eröffnet, für den die folgenden Bestimmungen gelten:

1. Dem Gemälde ist als Gegenstand die Verherrlichung des Kirchenpatrons, des hl. Antonius von Padua, zugrunde zu legen.

2. Die zur Bemalung kommende Fläche — gewölbter Deckenspiegel — hat eine größte Ausdehnung in Länge und Breite von 11,6:6,8 m; bei der Gestaltung des Entwurfes ist die Erzielung möglichster Tiefenwirkung anzustreben. Dem Künstler wird anheimgestellt, im Entwurfe auch die malerische Abtönung des vorhandenen Stuckrahmens vorzusehen.

3. Die Ausführung des Gemäldes ist in Kalk- oder Kaseinfarben. auf der vorhandenen Putzfläche gedacht.

4. Die katholische Kirchenverwaltung St. Moritz in Ingolstadt wird jedem Bewerber auf Ansuchen gegen Ersatz der Selbstkosten, die gegen Nachnahme erhoben werden, eine photographische Innenansicht der Kirche, sowie eine die nötigen Maße enthaltende Zeichnung des zu bemalenden Deckenspiegels übersenden. Bei der Eigenart der Aufgabe wird jedoch den Bewerbern die Besichtigung der Kirche dringend empfohlen.

5. Für die Ausführung des Gemäldes steht aus staatlichem Kunstfonds ein Betrag von 12000 M. zur Verfügung, über den hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird.

6. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben eine farbige Skizze des von dem Rahmen eingefaßten inneren Bildes im Maßstabe von 1 : 10, außerdem im Falle der Berücksichtigung der unter Ziffer 2 dieses Ausschreibens gegebenen Anregung eine weitere farbige Skizze im Maßstab 1:50 einzuliefern, aus dem die malerische Behandlung des Rahmens in Verbindung mit dem Gemälde der inneren Bildfläche ersichtlich ist.

Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, Namen und Wohnort des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, sind bis spätestens 15. Mai 1920, 6 Uhr abends, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße 3, einzuliefern.

Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe geschieht auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

7. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über das Ergebnis des Wettbewerbs gutachtlich Beschluß zu fassen hat, besteht aus folgenden Mitgliedern: Maler Professor Karl Caspar, Maler Akademieprofessor Karl Becker-Gundahl, Maler Professor Fritz Erler, Architekt o. Professor an der Technischen Hochschule Dr. Th. Fischer, Architekt Professor Paul Ludwig Troost, Konservator Professor Alois Müller vom Landesamt für Denkmalpflege, sämtliche in München, Stadtpfarrer Dr. Joh. Götz in Ingolstadt, als Vertreter der Kirchenstiftung. St. Anton.

Als Ersatzmitglieder des Preisgerichts sind aufgestellt: Architekt Professor Oswald Eduard Bieber, Maler Professor Max Doerner, Architekt städt. Baurat Honorarprofessor Dr. Hans Grässel, Maler Professor Oskar Graf, sämtliche in München.

Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmitgliedes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmitgliedern vorbehalten.

8. Für Geldpreise steht ein Betrag von 2000 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe darüber gutachtlich zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll.

Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen.

9. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt.

Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der treffenden Entwürfe von dem Wettbewerbe zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Vorstoß vorliegt, beschließt entgültig das Preisgericht.

10. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim Staatsministerium für Unterricht und Kultus einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen.

11. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das Staatsministerium für Unterricht und Kultus treffen; dasselbe ist insbesondere auch berechtigt, bei den vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwürfen Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen.

12. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates. Im übrigen bleiben die Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

Ingolstadt, den 10. April 1920

Katholische Kirchenverwaltung St. Moritz
Dr. Götz

WETTBEWERB

für die malerische Ausschmückung der Dominikuskirche in Kaufbeuren

Zur Erlangung von Entwürfen für die malerische Ausschmückung der Dominikuskirche in Kaufbeuren wird hiermit unter den in Bayern lebenden deutschen Künstlern ein Wettbewerb nach Maßgabe der folgenden Bestimmungen eröffnet:

Die Dominikuskirche (Simultankirche) in Kaufbeuren soll als Kriegsgedächtniskirche ausgestaltet werden; diesem Gedanken sind die Gegenstände der auszuführenden Gemälde anzupassen. Zur Ausführung gelangen ein Altarbild, drei große und vier kleine Deckenrundbilder im Längshause der Kirche, ein mittelgroßes Ovalbild und zwei kleine Kartuschen im Chor; die Maße der Bildflächen ergeben sich aus den vom Stadtrate Kaufbeuren erhältlichen Wettbewerbsunterlagen. — Die Ausführung des Altarbildes ist in Öl auf Holz oder Leinwand gedacht, die übrigen Gemälde sollen womöglich in Fresko ausgeführt werden. — Der Stadtrat Kaufbeuren wird jedem Bewerber auf Ansuchen gegen Ersatz der Selbstkosten, die gegen Nachnahme erhoben werden, eine photographische Innenansicht von der Kirche, sowie eine die nötigen Maße enthaltende Zeichnung der zu bemalenden Flächen übersenden. — Den Bewerbern wird jedoch die Besichtigung der Kirche dringend empfohlen. Für die Ausführung der Gemälde steht einschließlich eines Zuschusses aus staatlichem Kunstfonds ein Betrag von 20000 M. zur Verfügung, über den hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird. — Die an dem Wettbewerbe teilnehmenden Künstler haben von den auszuführenden Gemälden je eine farbige Skizze im Maßstab von 1:10 einzuliefern. Die mit dem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender Namen und Wohnort des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, sind bis spätestens 1. Juli 1920, 6 Uhr abends, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße 3

einzuliefern. — Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe geschieht auf Kosten und Gefahr der Bewerber. — Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über das Ergebnis des Wettbewerbs gutachtlich Beschluß zu fassen hat, besteht aus folgenden Mitgliedern: Maler Professor Karl Caspar, Maler Akademieprofessor Karl Becker-Gundahl, Maler Professor Fritz Erler, Architekt und Professor an der Technischen Hochschule Dr. Theodor Fischer, Architekt Professor Paul Ludwig Troost, Konservator Professor Alois Müller vom Landesamt für Denkmalpflege, sämtliche in München, Maler Akademieprofessor Geheimrat C. von Marr in München als Vertreter des Stadtrates Kaufbeuren. Als Ersatzmitglieder des Preisgerichts sind aufgestellt: Architekt Professor Oswald Eduard Bieber, Maler Professor Max Doerner, Architekt städtischer Baurat Honorarprofessor Dr. Hans Grässel, Maler Professor Oskar Graf, sämtliche in München, Generaldirektor Dr. Dörnhöffer in München für den Stadtrat Kaufbeuren. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmitgliedes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmitgliedern vorbehalten. — Für Geldpreise steht ein Betrag von 3000 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Güte der eingelaufenen Entwürfe darüber gutachtlich zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen. — Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. — Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der treffenden Entwürfe von dem Wettbewerb zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Vorstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim Staatsministerium für Unterricht und Kultus einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das Staatsministerium für Unterricht und Kultus treffen; dasselbe ist insbesondere auch berechtigt, bei dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwurfe Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen. — Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Auftraggebers. Im übrigen bleiben die Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

Kaufbeuren, den 9. April 1920 Stadtrat Dr. Volkhardt

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbes für die Deckenbemalung in der katholischen Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Gößweinstein

Zur Erlangung von Entwürfen für die Deckenbemalung in der katholischen Pfarr- und Wallfahrtskirche in Gößweinstein wird unter den in Bayern lebenden deutschen Künstlern ein Wettbewerb nach näherer Maßgabe der folgenden Bestimmungen eröffnet:

1. Mit Rücksicht darauf, daß die Kirche der hl. Dreifaltigkeit gewidmet ist, ist der Deckenbemalung als leitender Gedanke eine bildliche Darstellung des Tedeum laudamus zugrunde zu legen. Dabei haben die Vorschläge des früheren fürstbischöflich-bambergischen Artillerieobristen Küchel als Unterlage zu dienen.

2. Im ganzen sind 17 Felder zu bemalen.

3. Die Ausführung der Bemalung ist in Fresko gedacht.

4. Die katholische Kirchenverwaltung Gößweinstein wird jedem Bewerber auf Ansuchen eine photographische Innenansicht der Kirche, eine die nötigen Maße enthaltende Zeichnung der zu bemalenden Flächen sowie die oben erwähnten Küchelschen Bemalungsvorschläge übersenden. Bei der Eigenart der Aufgabe ist die Besichtigung der Kirche als unbedingt erforderlich zu erachten.

5. Für die Ausführung der Gemälde steht aus staatlichem Kunstfonds ein Betrag von M. 50000.— zur Verfügung, über den hinaus eine Entschädigung dem ausführenden Künstler nicht gewährt wird.

6. Die an dem Wettbewerbe teilnehmenden Künstler haben farbige Skizzen von 3 Hauptbildern, eines im Maßstab 1:5, die beiden anderen im Maßstab 1:10, sowie einen Übersichtsplan über die Gesamtbemalung im Maßstabe 1:50 einzuliefern.

Die mit einem Kennworte versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender Namen und Wohnort des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, sind bis spätestens 15. Oktober 1920, nachmittags 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayer. Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße 3, einzuliefern. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe geschieht auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

7. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über das Ergebnis des Wettbewerbs gutachtlich Beschluß zu fassen hat, besteht aus folgenden Mitgliedern: Maler Professor Karl Caspar, Maler Akademieprofessor Karl Becker-Gundahl, Maler Professor Fritz Erler, Architekt o. Professor an der Technischen Hochschule Dr. Theodor Fischer, Architekt Professor Paul Ludwig Troost, Konservator Professor Alois Müller vom Landesamt für Denkmalpflege, sämtlich in München, Pfarrer Kaspar Koch als Vertreter der Kirchenverwaltung Gößweinstein. Als Ersatzmitglieder des Preisgerichtes sind aufgestellt: Architekt Professor Oswald Eduard Bieber, Maler Professor Max Doerner, Architekt städt. Baurat Honorarprofessor Dr. Hans Grässel, Maler Professor Oskar Graf, sämtlich in München. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmitgliedes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmitgliedern vorbehalten.

8. Für Geldpreise steht ein Betrag von M. 5000.— zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe darüber gutachtlich zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll.

Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen.

9. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der betreffenden Entwürfe von dem Wettbewerbe zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht.

10. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim Staatsministerium für Unterricht und Kultus einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen.

11. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das Staatsministerium für Unterricht und Kultus treffen; dasselbe ist insbesondere auch berechtigt, von dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwurfe Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführungen besondere Bedingungen zu stellen.

12. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates. Im übrigen bleiben die Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

Gößweinstein, den 28. April 1920 Kath. Kirchenverwaltung: Koch, Pfarrer

des Vereins Berliner Künstler an die Nationalversammlung an um Befreiung der Künstlerschaft von der 15%igen Luxussteuer. Gleichzeitig tat die Vorstandschaft selbständig Schritte gegen diese verhängnisvolle Gesetzesbestimmung zur Besteuerung der schaffenden Künstler.

Neue Werke von L. Thoma, G. Kau, F. Nokkher, A. Schädler. Bei der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« waren im Januar mehrere neue Werke ausgestellt, deren Wert eine Erwähnung an dieser Stelle rechtfertigt. — Leonhard Thoma zeigte ein kleineres Bild mit der Darstellung des hl. Sebastian. Der (in Kniestück gegebene) Heilige ist als Mann in reifen Jahren aufgefaßt. In mondheller Nacht steht er, an einen Baum gefesselt, derart, daß der linke Arm hoch emporgezogen ist, der rechte, an einen Ast gebunden, abwärts hängt. An fünf Stellen der Brust, Arme und Beine von Pfeilen durchbohrt, ist der Heilige im Begriff, unter seinen Verletzungen zusammenzubrechen; die Knie knicken ein, der nach rechts gewandte Körper hängt an den Fesseln; das männliche Haupt neigt sich. Trefflich ist die Aktzeichnung, fein die gedämpfte Farbengebung, die auf das Dunkelgrün des Baumes und der Gebüsche, den Fleischton des Körpers, das Weiß des Lendentuches gestellt ist, während alles dies von dem bläulichen Grün des Mondlichtes durchdrungen und vereinigt wird. — Georg Kau brachte ein Gemälde »Christus am Kreuze« mit Maria und Johannes. Die Gestalt des Heilandes ist in Profil gegeben, nur der linke Arm ist in Verkürzung zu sehen, der rechte bleibt dem Blicke entzogen. Im Profil ist auch Maria gezeichnet, die, auf den toten Sohn schauend, kraftlos rückwärts sinkt und von Johannes gehalten wird. Sie trägt ein dunkelblaues Gewand, darüber einen in einfachen Falten gleitenden Mantel, dessen unterer Teil sich auf den Erdboden lagert. Johannes, ganz von vorn gesehen, ist grün gekleidet. Der Ausdruck aller Personen zeigt schön vertiefte Charakteristik. Die Stimmung wird gefördert durch die Auffassung des Hintergrundes. Er zeigt über einem Streifen äußerst vereinfachter Landschaft glühend roten Himmel, oben den dunkelroten Ball der verfinsterten Sonne. Die kühlen, hellen Töne der Figuren heben sich vor diesem Hintergrunde wirkungsvoll ab, erhalten von ihm etwas Reliefartiges. — Von F. Nockher sah man eine frische Studie »Mater propitia«, die Darstellung des mit Blumen und Tannengewinden geschmückten Gnadenbildes (der »Kriegsmadonna«) der Münchener Dreifaltigkeitskirche. Das Gold der Haupt- und einiger im Hintergrunde befindlicher Schmuckfiguren vereinigt sich mit dem Schimmer der zu Füßen des Bildes brennenden Lichter, mit dem Grün der Säulen, dem Rot der Blumen und eines Wandteppichs, dem Grau der Wand zu einer flimmernden Harmonie von vollem, heiterem Klange. Ausgestellt war endlich ein kleines, glasiertes, farbiges Tonrelief von A. Schädler, darstellend die Anbetung der Weisen. Vom tiefblauen, grün umränderten Hintergrunde stechen die Figuren der sitzenden Madonna (in Weiß), des gleich der Mutter blonden Kindes mit seinem gelbbräunlichen Kreuznimbus und der drei Männer (der älteste in Violett, der Mohr in Grün, der dritte im Hintergrunde, wenig sichtbar kniend) stark ab. Die Bewegungen sind zwanglos und natürlich, der Ausdruck, besonders bei der Madonna, recht innig. Doering

Augustin Pacher fertigte für eine westfälische Kirche Kartons zu zwei Glasfenstern, die in der Kirchmaierschen Glasmalerei (A. Brückl) zu München ausgeführt wurden und die Verkündigung an Maria und Christi Geburt darstellen

Prof. Balthasar Schmitt vollendete im Februar einen St.-Josephs-Altar für die neue kath. Stadtpfarrkirche in Schweinfurt. Wir werden auf dieses Werk noch zurückkommen.

Eine »nationale Ausstellung christlicher Kunst« soll am 1. Juni 1920 in Venedig eröffnet werden.

Joseph Albrechts Hochaltarbild des die Mühseligen und Beladenen um sich versammelnden Heilandes, von dem in dem Beiblatt (S. 29) der vorigen Nummer die Rede war, kam nicht, wie es infolge eines Druckversehens hieß, nach Juw, sondern nach Auw, Kreis Prüm (Rheinland). Auftraggeber war Herr Pfarrer K. Wawer daselbst.

Glasmaler Karl de Bouché, München, ist Anfang März gestorben. Aus seiner Werkstätte gingen ansehnliche Glasmalereien kirchlichen und weltlichen Inhalts hervor. Er war bestrebt, die Vorzüge der alten Glasmaltechniken wieder erstehen zu lassen.

Joseph Wagenbrenner (München) schmückte die Außenwand der Pfarrkirche in Ellkofen (Oberbayern) mit einem Ölbergbilde.

Bamberg. — Am 9. März wurde im Dom die Aufstellung des von Akademieprofessor Balthasar Schmitt in München geschaffenen Grabdenkmals für Erzbischof Friedrich von Schreiber von Bamberg beendigt. Es ist ein Hochgrab. Der 80 cm hohe Sarkophag, auf dem in Überlebensgröße die in reiche Pontifikalgewänder gehüllte Figur des Erzbischofs, die in rotem Salzburger Marmor gearbeitet ist, liegt, besteht aus dunkelgrauem, geschliffenem Marktbreiter Muschelkalk. Der Verewigte besitzt Porträtähnlichkeit und ruht in friedlichem Schlummer. Wie der H. H. Weihbischof Dr. Adam Senger in einem Berichte (Bamb. Volksbl. vom 13. März 1920, Nr. 61) bemerkt, gilt von ihm das Wort, das Michelangelo seine Figur der Nacht sprechen ließ, die nicht geweckt sein will, solang Unheil und Schmach im Lande walten. Das Denkmal steht im nördlichen Seitenschiff nahe der Krypta. — Bekanntlich stammt auch das im Bamberger Dom befindliche Grabmal für Erzbischof Friedrich Philipp von Abert von Balthasar Schmitt.

Am 17. Januar starb in Wien der Porträtmaler Bartholomäus Dominik Lippay nach langer Krankheit im 56. Lebensjahre. Er war zu Turzofalve in Ungarn geboren, besuchte die Akademie zu Antwerpen, wurde Schüler Portals und Hermans in Brüssel und kam dann nach Paris, wo er Meisterschüler Alexander Cabanels wurde. Erst widmete er sich dem Genre, dann aber vorwiegend dem Porträt.

Rückgabe kirchlicher Kunstwerke an ihre ursprüngliche Stätte in Italien. — In der Augustnummer des VII. Jahrgangs (1919) der Zeitschrift »Arte cristiana« erschien ein Aufsatz: »Die Bilder den Kirchen«, der mit den Worten beginnt: »Nunmehr ist die schöne Schlacht gewonnen. Der Grundsatz, daß die religiösen Bilder an ihre ursprünglichen Plätze, in die Kirchen, zurückkehren sollen, ist allgemein angenommen. Die verlangten Vorsichtsmaßnahmen zerstören nicht, sondern bestätigen und vervollständigen das Prinzip. Die Anbetung der Hirten von Ghirlandaio ist in ihre alte Kapelle an S. Trinita zurückgekehrt; die Himmelfahrt Mariens (Assunta) Tizians schickt sich an, wieder in S. Maria Gloriosa dei Frari einzuziehen; andere kleinere Bilder sind schon an ihre ursprünglichen Stellen zurückgesandt.« — Das Tizianische Himmelfahrtsbild ist nun wieder in der genannten Kirche angebracht. Die »Arte cristiana« knüpft in der Januarnummer daran die Hoff-

nung, daß dies der erste Schritt auf dem Wege zur Befreiung kirchlicher Kunstwerke aus den Galerien sein möchte. Zugleich drückt sie den Wunsch aus, daß die Certosa ihren alten Besitzern zurückgegeben werde.

Der Münchener Kunstmaler Hans Martin starb am 18. April in Ratibor (Oberschlesien) an einer Infektionskrankheit.

Stiftsgoldschmied August Witte in Aachen erhielt den Auftrag, den Kirchenschatz des Münsters zu Essen nach und nach zu restaurieren. Der siebenarmige Leuchter aus Bronze, 2½ m hoch, das getreueste Abbild des siebenarmigen Leuchters auf dem Titusbogen in Rom und ein Geschenk der Äbtissin Mathilde von Essen (974—1011) an ihre Kirche, kommt zuerst an die Reihe.

Kriegerdenkmal für eine steierische Landkirche. Die kleine Pfarrgemeinde Fladnitz bei Passail in der Oststeiermark, geführt vom kunstsinnigen Pfarrer Heinrich Baeck, hat für ihre gefallenen Söhne ein prächtiges Denkmal gestiftet. Es ist in dem wetterbeständigen französischen Sandstein vom heimischen Bildhauer Wilhelm Gösser ausgeführt. Das über 1 qm große Relief wurde an der Außenseite des Turmes des gotischen Kirchleins in eine Umrahmung eingebaut, die vom steierischen Architekten Adolf von Schmiedsfelden entworfen wurde. Wilhelm Gösser, geboren zu Leoben am 6. Mai 1881, kam zuerst in die Lehre zu Jakob Gschiel, trat 1905 in die Akademie der bildenden Künste in Wien ein, war Schüler Helmers und Bitterlichs. Er erhielt zweimal die goldene Fuggermedaille, ferner die silberne Fuggermedaille, den Gundelpreis, den Spezialschulpreis, den Staatspreis (1913), die goldene Staatsmedaille (1919), die silberne Medaille der Stadt Graz, sowie den Staatspreis (1918). Gösser zählt zu den tüchtigsten Plastikern Steiermarks. B. B.

Die wirtschaftliche Stellung des Kunsthandwerks in ihrer besonderen Bedeutung für Innenösterreich und Wien. Der verdienstvolle Leiter des »Österreichischen Museums für Kunst und Industrie«, Hofrat Eduard Leisching, hielt vor einigen Tagen über dieses zeitgemäße Thema einen Vortrag, in dem er hauptsächlich betonte, daß die wirtschaftliche Betrachtung des Kunsthandwerks besonders heute von außerordentlich praktischer Bedeutung sei, weil die Existenz und Zukunft der alten deutschen Ostmark mit ihrer geschichtlichen Brückenstellung, die den Westen mit dem Osten und Südosten verbindet, von der Fruchtbarmachung und Entwicklung der Edelarbeit abhängt. In übersichtlichen großen Zügen legte der Vortragende die historische Mission dar, welche das Kunstgewerbe nationalökonomisch und kulturpolitisch vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart in Innerösterreich und Wien zu erfüllen hatte. Die alte Handelsstellung des Donaulandes, der frühe Verkehr mit dem Süden, Osten und Norden, die fortwährende Auffrischung der Bevölkerung durch Zuzug von außen und die hier früher als in anderen Ländern erfolgte Erkenntnis, daß dem Kunstgewerbe als wirtschaftlichem Faktor eine hohe staatswirtschaftliche Bedeutung zukomme, haben ihm neben einer großzügigen Tradition künstlerische Durchdringung und höchste Beweglichkeit gesichert, die das bodenständige Volkskünstlerische mit Weltsinn zu verbinden wußte. Nur die volle Ausnützung der reichen, heimischen Kräfte auf kunsthandwerklichem Gebiet haben gleich wie im Mittelalter so auch im achtzehnten Jahrhundert und während der Napoleonischen Feldzüge Staat und Volkstum vor dem politischen und wirtschaftlichen Ruin bewahrt. In eingehendster Weise besprach Hofrat Leisching die Aufgaben der Gegenwart und wies auf das unabwendbare Schicksal und die Katastrophe hin, die bevorstehe, wenn nicht ehestens brauchbares Arbeitsmaterial und durch entsprechende Schulen, die eine fachgemäße Ausbildung verbürgen, ein gesunder gewerblicher Nachwuchs gesichert werde. Vor allem sei aber notwendig, daß die hochqualifizierten Kräfte des Kunsthandwerks »arbeitswillig« werden. Das Kunsthandwerk hat neben der nationalökonomischen Aufgabe auch eine solche in sozialpolitischer und ethischer Hinsicht zu erfüllen, indem es als durchgeistigte, von freudiger persönlicher Leistung getragene Arbeit die Kluft zwischen manueller und geistiger Tätigkeit auszufüllen habe. Nur unter diesen Voraussetzungen, die aber wohl für die nächste Zukunft als gesichert gelten dürfen, sei eine gedeihliche Entwicklung des in österreichischen Landen und speziell in Wien auf so hoher Stufe stehenden Kunstgewerbes zu erwarten. Riedl

Diebstahl der Bronzegruppe »Scherzo« von Professor Josef Müllner im Arenbergpark in Wien. Aus Wien kommt die Nachricht, daß die prächtige, im Jahre 1914 geschaffene Bronze-Gruppe »Scherzo« Prof. Müllners aus dem Arenberg-Park, wo sie aufgestellt war, gestohlen wurde. Dieses in seiner Eigenart reizende Kunstwerk wurde s. Zt. von der Gemeinde Wien angekauft und von allen Besuchern der erwähnten Gartenanlage lebhaft bewundert. Die Gruppe stellt einen Knaben dar, der tanzend die Becken schlägt, während ein junges Pantherpaar rhythmisch mit erhobenen Pranken diesen Klängen folgt und die Beine des Knaben umspielt. Die Gruppe, in Bronze gegossen, zeigte eine prächtige Patina und war auf dem aus Istrianer Marmor hergestellten Sockel in ihrer prächtigen Umgebung von besonders wirkungsvollem Eindruck. Riedl

EIN NEU AUFGETAUCHTER UNFUG

Im Anzeigenteil der katholischen Presse werden »geschäftsgewandte Damen und Herren gesucht, welche zu kirchlich gesinnten Kreisen gute Beziehungen haben«, zu dem Zweck, Heiligenbilder zu verschachern, die »künstlerisch ausgeführt« (!), im Dunkeln jahrelang ununterbrochen selbstleuchtend, einen lohnenden »Vertriebsartikel« (!) abgeben sollen. Solvente Interessenten, welche den Vertrieb auf eigene Rechnung übernehmen wollen, können sich an Rudolf Mosse wenden.

So wagt man die Kulturhöhe des christlichen Volkes einzuschätzen, so will man dessen Religiosität ausbeuten. Mit im Dunkeln leuchtenden Heiligenbildern hat man es schon früher versucht Die Geistlichen werden dem Unfug gewiß scharf entgegenwirken. S. St.

DIE JAHRESMAPPE 1919,

Vereinsgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, ist nunmehr fertig und kommt demnächst zur Versendung, desgleichen der Jahres- und Verlosungsbericht.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3). Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. Sämtliche in München.

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbes für ein Kruzifix in der katholischen Kirche in Kindsbach (B.-A. Homburg, Pfalz)

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Kruzifix in der katholischen Pfarrkirche in Kindsbach wird unter den in Bayern lebenden deutschen Künstlern ein Wettbewerb eröffnet nach Maßgabe der folgenden Bestimmungen:

1. Das Kruzifix soll in der Mitte des den Chor der Pfarrkirche gegen das Längsschiff abschließenden Chorbogens freihängend angebracht werden.

2. Das Kruzifix ist in dauerhaftem Holz auszuführen.

3. Die katholische Kirchenverwaltung Kindsbach wird jeden Bewerber auf Ansuchen gegen Ersatz der Selbstkosten, die gegen Nachnahme erhoben werden, eine photographische Teilinnenansicht der Kirche, eine Zeichnung des Chorbogens mit den nötigen Maßen und einen Längsschnittplan der Kirche übersenden.

4. Für die Ausführung des Bildwerkes steht aus staatlichem Kunstfonds ein Betrag von 13 500 M. zur Verfügung, über welchen hinaus dem ausführenden Künstler eine Entschädigung nicht gewährt wird.

5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben ein Modell des Bildwerks im Maßstab 1 : 5, sowie eine Zeichnung aus der die Einfügung des Bildwerkes in den Chorbogen andeutungsweise ersichtlich gemacht ist, einzuliefern. Die mit einem Kennwort zu versehenden Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, Namen und Wohnort des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, sind bis spätestens 1. Juli 1920, 6 Uhr abends, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße 3, einzuliefern. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe geschieht auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

6. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über das Ergebnis des Wettbewerbs gutachtlich Beschluß zu fassen hat, besteht aus folgenden Mitgliedern: Architekt o. Professor an der Technischen Hochschule in München Dr. Theodor Fischer, Bildhauer Akademieprofessor Herrmann Hahn, Bildhauer Reallehrer Karl Killer, Architekt Professor Paul Ludwig Troost, Professor Alois Müller, Konservator am Landesamt für Denkmalpflege, diese sämtlich in München; Pfarrer Heinrich Wildanger, als Vertreter der katholischen Kirchenverwaltung Kindsbach. Als Ersatzmitglieder des Preisgerichtes sind aufgestellt: Architekt städt. Baurat Honorarprofessor Dr. Hans Grässel, Bildhauer Hans Hemmesdorfer, Bildhauer Richard Knecht, diese sämtlich in München. Stiftskanonikus Sebastian Staudhamer in München für die katholische Kirchenverwaltung Kindsbach.

7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 1500 M. zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe darüber gutachtlich zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll. Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen.

8. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt. Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der treffenden Entwürfe von dem Wettbewerber zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht.

9. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms, wären binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim Staatministerium für Unterricht und Kultus einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen.

10. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das Staatsministerium für Unterricht und Kultus treffen; dasselbe ist insbesondere auch berechtigt von dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwurfs Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen.

11. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates.

Im übrigen bleiben die Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

Kindsbach, den 28. April 1920

Katholische Kirchenverwaltung
Wildanger, Pfarrer

WETTBEWERBE

Außer den vorstehend näher bezeichneten Wettbewerben für Ingolstadt, Kaufbeuern, Gößweinstein und Kindsbach kommen in den nächsten Monaten für die in Bayern lebenden Künstler noch in Betracht:

1. Ein Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Brunnen in Schrobenhausen (Obb.), wofür einschließlich eines staatlichen Zuschusses M. 30000.— zur Verfügung stehen;

2. Ein Wettbewerb für die künstlerische Ausschmükkung der südlichen Rathausfront in Weiden.

Um nähere Auskunft wende man sich an die dortigen Gemeindebehörden.

Zu dem auf S. 47 des Beiblattes angezeigten Wettbewerb bemerken wir: Die paritätische St. Dominikuskirche in Kaufbeuren, eine ehemalige Klosterkirche, stammt aus den Jahren 1470—1490, der Sakristeianbau aus der Zeit nach 1700. Im 18. Jahrhundert säkularisiert, steht sie jetzt im Eigentum der vom Stadtrat verwalteten Dominikusstiftung Kaufbeuren. Sie ist ein ursprünglich spätgotischer Bau mit eingezogenem polygonem Chor mit Strebepfeilern. Im Innern besitzt die Kirche eine schöne, künstlerische und kunstgeschichtlich interessante Ausstattung, die teils dem 17., teils dem 18. Jahrhundert angehört, in vielen Teilen aber jetzt sehr schadhaft ist. Besonders reich ist die Stukkierung um den Chorbogen mit einem Vorhang, Engeln, eingelassenen Medaillonsbildern und Wappen. Hervorzuheben ist auch der hübsche Hochaltar.

Auf Ersuchen der städtischen Verwaltung hat das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege ausführliche Gutachten erstattet und eine baldige Wiederherstellung des netten Kirchleins dringend empfohlen. Die im Februar vorigen Jahres von einem Magistratsmitgliede gemachte Anregung, die Kirche als Kriegsgedächtniskirche ausgestalten zu lassen, wurde von der Stadtverwaltung als eine glückliche Lösung der Frage bezeichnet, wie man die im Weltkriege gefallenen Kaufbeurer Söhne in würdiger Weise ehre. Auch wurde betont, daß man auf diese Weise Künstlern Beschäftigung geben könne. Die Ausbesserungsarbeiten, Instandsetzung des Daches, Trockenlegung der Mauern, Ausbesserung der Stukkaturen und sonstige bauliche Maßnahmen erfordern allerdings einen sehr erheblichen Kostenaufwand. Mit Regierungsentschließung wurde eine Geldsammlung eingeleitet, für die hoffentlich noch recht reichliche Mittel fließen. Auf Ersuchen des Stadtrats hat das Staatsministerium für Unterricht und Kultus im November vorigen Jahres im Einklang mit einer künstlerischen Sachverständigen-Kommission in dankenswerter Weise für die malerische Ausschmückung 20 000 M. genehmigt. Für Geldpreise zu dem unter den bayerischen Künstlern zu veranstaltenden Wettbewerb hat der Stadtrat 3000 M. bewilligt.

Wettbewerb. Das Heeresabwicklungsamt Bayern (früheres Kriegsministerium) schreibt unter den bayerischen Künstlern einen Wettbewerb aus zur Erlangung von Vorschlägen zu einem Denkmal im Armeemuseum in München für die fürs Vaterland gestorbenen Krieger des bayerischen Heeres. Die Unterlagen sind bei der Verwaltung des Armeemuseums zu beziehen gegen Erlag von 5 M., welche bei Einreichung eines Entwurfes rückerstattet werden.

König-Ludwigs-Preisstiftung für die Bayerische Landesgewerbeanstalt Nürnberg. — Als Preisaufgabe für den diesjährigen Wettbewerb um die im Jahre 1875 von König Ludwig II. von Bayern errichtete Stiftung ist die Ausführung einer Monstranz in zeitgemäßen einfachen Formen bestimmt. Für die besten Lösungen dieser Aufgabe stehen Preise von 400, 300 und 200 Mark zur Verfügung. Preise von 200 Mark können auch für künstlerische Entwürfe in natürlicher Größe vergeben werden. Außerdem kommen Medaillen von Gold, Silber und Bronze für die besten, nach freier Wahl des Verfertigers ausgeführten gewerblichen Arbeiten, die im Laufe des Jahres in der ständigen Ausstellung für neuzeitliches Kunstgewerbe in der Bayerischen Landesgewerbeanstalt Nürnberg ausgestellt und ausdrücklich zum Wettbewerb um die König-Ludwigs-Preisstiftung angemeldet werden, zur Verteilung. Alle näheren Bedingungen sind bei der Anstaltsleitung kostenlos erhältlich.

Die Berliner Akademie der Künste hat auch diesmal eine größere Zahl von Wettbewerben für bildende Künstler ausgeschrieben. Mit Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeitumstände sind die Zulassungsbedingungen wesentlich erleichtert. Zur Verteilung gelangen: die Großen Staatspreise für Maler, Bildhauer und Architekten; ferner für Maler: der Julius-Helfft-Preis, der Blechen-Preis und der Erste Michael-Beer-Preis; für Bildhauer: der Dr.-Hugo-Raußendorff-Preis, der Rohr-Preis, der Dr.-Paul-Schultze-Preis und der Schmidt-Michelsen-Preis; für Graphiker: der Zweite Michael-Beer-Preis. Die Preise werden Ende Juni zur Verteilung gelangen. Die näheren Bestimmungen für die einzelnen Wettbewerbe sind durch das Bureau der Akademie, Pariserplatz 4, zu beziehen.

Wettbewerb für Kleinplastik in Wien. Um die Bestrebungen zur Hebung des Absatzes von Werken der Kleinplastik im In- und Auslande zu fördern, hat das österreichische Staatsamt für Unterricht einen allgemeinen Wettbewerb für Arbeiten dieses Kunstzweiges ausgeschrieben und für Wettbewerbspreise einen Betrag von 30 000 Kronen zur Verfügung gestellt. Der Wettbewerb ist aber auf österreichische Künstler beschränkt; die Konkurrenzentwürfe sind bis 1. Juni 1920 beim Unterrichtsamt ohne Namensnennung einzureichen. Hoffentlich hat die hochanerkennenswerte Absicht der Unterrichts-Verwaltung, die ja auch gleichzeitig die maßgebende höchste Instanz für alle Kunstangelegenheiten ist, den verdienten Erfolg. R.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Eine Edelmesse für kirchliche Kunst soll in den Tagen vom 25. Juli bis 5. August 1920 im Stuttgarter Handelshof (ehem. Kronprinzenpalais) stattfinden. Nachstehende Artikel werden zur Ausstellung gelangen: Altäre, Kanzeln, Beichtstühle, Kirchen- und Kommunionbänke, — sämtliches Kirchengerät in Gold, Silber, Bronze, Alfenide, Zinn: Kelche, Dosen, Schalen, Schüsseln, Taufkannen, Monstranzen, Bischofstäbe, Palmen, Leuchter, Lampen, Ampeln usw. — Gold- und Silberwaren: Medaillen usw., — kirchliche Bücher aller Arten, Buchbinder- und graphische Arbeiten, — Bildhauerarbeiten, Statuen, plastische Figuren in Holz, Metall, Stein, Elfenbeinschnitzereien, — Kunstschlosser- und Kunstschmiedearbeiten, — Gemälde, — Intarsien, — Glasmalereien und Kirchenfenster, — kirchliche Gewänder, Fahnen, Teppiche, Spitzendecken, Kunst- und Metallstickereien, Paramente, — Kerzen, — Uhren, — Musikinstrumente: Orgeln, Harmoniums usw., — Glocken, Schellen und sonstige kirchliche Bedarfsgegenstände.

An die in Betracht kommenden Kreise soll eine Einladung ergehen. Die Entscheidung über Eignung der Einsendungen wird voraussichtlich einem aus verschiedenen Fabrikanten und Künstlern noch zu bildenden Kreise obliegen. Der Preis beträgt pro qm für die Dauer der Messe M. 60.—. Die ausgestellten Waren und Muster dürfen nur an Wiederverkäufer und kirchliche Behörden, jedoch nicht im Kleinverkauf an das allgemeine Publikum verkauft werden. Die Vermieterin trifft keinerlei Haftpflicht für die eingebrachten Sachen.

Eine sichere Beurteilung des Unternehmens vom Standpunkt der christlichen Kunst aus ist augenblicklich noch nicht möglich, unsere Bedenken dürfen wir aber nicht zurückhalten. Jenen Meistern der Kunst und des Kunstgewerbes, deren persönliche Leistungen der kirchlichen Kunst zur Ehre gereichen, wünschen wir dringend würdige Gelegenheiten, ihre Werke geeignet und unter den nötigen Sicherungen vor geschäftlicher Ausbeutung ihres guten geistigen Eigentums auf dem Wege von Ausstellungen dem Klerus vorführen zu können, damit dieser sie kennen lerne und durch öfteres Betrachten guter Leistungen den Blick schärfe und sich von der Fabrikware abkehre. Wir können aber die Furcht nicht unterdrücken, daß »Messen«, mögen sie auch »Edelmessen« heißen, nur dem von uns bekämpften fabrikmäßigen und kapitalistischen Geschäftsbetrieb nützen und dem Künstler den Weg zum Auftraggeber gänzlich versperren, ihn also aufs schwerste schädigen. Es wird Aufgabe der katholischen Presse sein, bei ihren Berichten über die Stuttgarter Edelmesse für kirchliche Kunst und über andere kaufmännische Unternehmungen dieser Art den erwähnten Gesichtspunkt nicht zu übergehen. Eine reinliche und deshalb auch räumliche Scheidung des Unternehmens in eine Abteilung für Kunst und in eine Abteilung für Ware wäre dringend zu wünschen.

Sollte der Ausfall des Unternehmens unsere Befürchtungen zerstreuen können, sollte die »Edelmesse« in den einschlägigen Kreisen das Bewußtsein vom Werte persönlicher Arbeit und der Künstlerpersönlichkeit nicht noch mehr untergraben, als es schon untergraben ist, so werden wir das seinerzeit freudig bekennen.

S. Staudhamer

Münchener Kunstausstellung 1920 im Glaspalast. Am 19. April fand im Bayerischen Ministerium für Unterricht und Kultus unter Vorsitz des Referenten Ministerialrates Hendschel eine Sitzung statt, an der nebst der Ausstellungsleitung Vertreter der Neuen Secession und der Freien Ausstellung teilnahmen. Erfreulicherweise konnte zum ersten Male unter den Künstlern eine Einigung erzielt werden, so daß sämtliche Münchener Künstlerkorporationen, deren Aufgabe es ist, Ausstellungen zu veranstalten, bei der diesjährigen Ausstellung im Glaspalast in eigenen Räumen vertreten sein werden. Die Ausstellung wird voraussichtlich am 1. Juli eröffnet und bis Ende September dauern. Anmelde- und Einsendetermin für Kunstwerke 1. mit 31. Mai.

Luxussteuer auf die Kunst. — Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst schloß sich der Petition

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

ERHÖHUNG DES JAHRESBEITRAGES

Leider ist die längst drohende Notwendigkeit einer Erhöhung des Jahresbeitrages der Mitglieder nicht mehr abzuwenden. Die Vorstandschaft ist zur Überzeugung gelangt, daß die Fortführung der Tätigkeit und der Leistungen der Gesellschaft von nun an mit Wirkung von 1920 ab einen jährlichen Mitgliedsbeitrag von 20 M. erheischt, und bittet die Mitglieder, der Gesellschaft nach wie vor treu zu bleiben. Für die Teilnehmer erhöht sich der Jahresbeitrag auf 10 M. Der Beitrag kann in zwei Raten einbezahlt werden.

Die schlimme Entwicklung der wirtschaftlichen Verhältnisse Deutschlands machte vor der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst nicht halt. Die Verwaltungskosten schwellen an, die Preise für Papier, Klischees und den sonstigen Bedarf wuchsen um ein Vielfaches, teilweise bis zum mehr als zehnfachen Betrag, während an die Leistungsfähigkeit der Gesellschaft erhöhte Ansprüche herantraten. Unter diesen Umständen reichen die verfügbaren Mittel zu nachhaltiger Fortführung der Aufgaben der Gesellschaft nicht aus und steht die Leitung vor der Alternative, entweder ihre Wirksamkeit weitgehend einzuschränken, oder den Versuch zu machen, die Einnahmen zu erhöhen.

Vor Gott und den Mitgliedern, die der Gesellschaft in der verflossenen schweren Periode die Treue glänzend bewahrten, fühlt sich die Vorstandschaft verpflichtet, gerade jetzt, wo für die Kirche so vieles auf dem Spiele steht, die christliche Kunst mit allem Nachdruck zugunsten der christlichen Kultur in die Wagschale zu werfen, die christlichen Künstler und Kunstfreunde zusammenzuhalten, das in drei Jahrzehnten sorgsam bestellte Ackerfeld der christlichen Kunst vor neuer Verwilderung zu bewahren und die wachsende Saat einer segensvollen Ernte zuzuführen.

Deshalb darf eine Unterbrechung oder namhafte Schmälerung der Vereinstätigkeit nicht eintreten. Trotz der ungeheuren Teuerung muß die Jahresmappe als Vereinsgabe die Schöpfungen der gegenwärtigen christlichen Künstler auch weiterhin in der herkömmlichen Vollendung bekannt machen, die Verlosungen, welche jährlich Originalwerke und künstlerische Reproduktionen lebender Meister in großer Zahl verbreiten, dürfen nicht aufhören, das Ansehen und Wirkungsfeld unserer herrlichen Künstlerschaft muß erweitert, Liebe und Bekenntnis zur christlichen Kunst muß nachdrucksvoll verkündet werden.

Und das ist die Aufgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Aber die materiellen Vorbedingungen für ihre Tätigkeit liegen bei den Katholiken: bleiben der Gesellschaft die Mitglieder treu, so kann sie ihr Wirken ungestört fortführen, wenden sie sich von ihr ab, so ist sie gelähmt, erweitert sich die Teilnahme an ihr, so werden alsbald längst vorbereitete, neue, zeitgemäße Unternehmungen verwirklicht.

Bittere Notwehr rief die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ins Leben, in Notwehr steht sie heute noch drei Gruppen von Gefahren gegenüber: einmal der grundsätzlichen Verachtung und Unterdrückung der christlichen Kunst seitens des Unglaubens, der über einen unüberwindlich scheinenden Apparat von Kampfmitteln verfügt, dann der kurzsichtigen Unterschätzung der christlichen Kunst durch jene Katholiken, welche die Urquellen der Abkehr unserer Tage vom Christentum und die Bedürfnisse der heutigen Kulturwelt noch nicht begreifen, und drittens der nackten Gewinnsucht jener ideallosen und meist wirtschaftlich sehr rührigen Mächte, die aus der Verständnislosigkeit kirchlicher Kreise Vorteile ziehen wollen.

Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß ohne sorgsame Pflege der christlichen Kunst, welche die Ehrenkrone, aber auch die Vorbedingung eines vornehmen allgemeinen Kunstlebens bildet, heute und in Zukunft die Katholiken als führender Kulturfaktor ausgeschaltet werden. Die traurigen Folgen eines solchen Geschickes auf die Geltung des Katholizismus und seiner Bekenner im Kreise der Führenden liegen auf der Hand. Die christliche Künstlerschaft drängt sich nicht auf und sucht nicht die Ehre, aber sie hat ein heiliges Anrecht auf einen Platz in der Reihe der geistigen Kämpfer um die höchsten Güter des Glaubens und der Menschheit, und in einem christlichen Kulturvolke kann sie nicht übergangen werden, wenn die Abkehr von der Kirche aufgehalten werden soll.

Warum werden die Schöpfungen der wirklichen christlichen Künstler bei den Gegnern unserer Weltanschauung so geflissentlich verschwiegen und in Bausch und Bogen als minderwertig gebrandmarkt, während gerade diese Kreise nicht bloß viel von Kunst reden und schreiben, sondern auch die von ihrem Geiste durchtränkte zeitgenössische Kunst eifrig verbreiten? Lernen wir vom Gegner auch auf.

diesem Gebiete! Was im Bereiche der christlichen Kunsttätigkeit noch minderwertig ist, werde ausgemerzt, was gut ist, finde Pflege und Förderung, was bisher versäumt wurde — und das ist leider nicht wenig — werde nachgeholt.

Deshalb bitten wir die Mitglieder nochmal, nicht zu erlahmen und das kleine jährliche Opfer des Vereinsbeitrages gerne zu bringen. Es bedarf nicht des Hinweises, daß sie auch bei einem Beitrag von 20 M. einen nicht ungünstigen Tausch mit den Gegenleistungen der Gesellschaft eingehen, denn unsere Mitglieder sind der Gesellschaft aus ideellen Gründen beigetreten und diese sind mächtiger als äußerer Gewinn und Nachteil.

Jene Mitglieder und Teilnehmer, die den Jahresbeitrag für 1920 in der seitherigen Höhe schon entrichtet haben, bitten wir, denselben auf 20 M. bzw. 10 M. gütigst ergänzen zu wollen.

Der nächsten Mitgliederversammlung wird über die unter dem Druck der Verhältnisse erfolgte Beitragserhöhung ausführlich berichtet werden.

FRITZ AUGUST VON KAULBACH †

Von W. ZILS München

Am 25. Januar 1920 verschied in seiner Villa zu Ohlstadt bei Murnau Fritz August von Kaulbach an einer Herzbeutelentzündung. Draußen im firstumstandenen Friedhof fand er nun seine letzte Ruhe, nicht in München, seiner Geburtsstadt, in der er Jahrzehnte gemalt und im Interesse der Münchner Künstler gewirkt hatte. Unter anderen Verhältnissen hätten es sich vielleicht die Künstler der Hauptstadt, von denen viele seinem Einflusse unter dem Regime des Prinzregenten Luitpold viel, manche vielleicht alles verdanken, nicht nehmen lassen, Kaulbach in München selbst das Ehrengrab zu bereiten. Nach des Prinzregenten Tode aber war es stiller um Kaulbach geworden und sein Einfluß wirkte sich nur noch selten aus. Ob zum Glück für Münchens Kunst, darüber werden künftige Geschlechter entscheiden. Seine stets in vornehmer Zurückhaltung ausgeübte kunstpolitische Tätigkeit heute schon abschließend zu beurteilen, geht nicht an. Nur sei daran erinnert, daß Kaulbach von 1886 bis 91 und zwar als unmittelbarer Nachfolger Pilotys der Münchner Akademie vorstand, nach Tschudis Tode als ernsthafter Kandidat für die Leitung der staatlichen Galerien in Frage kam und wie schon angedeutet, jenem engen Freundeskreis des Prinzregenten angehörte, den Jagd- und Naturliebe gepaart mit Kunstbegeisterung verband.

Jenem Weidmannsbund verdankt die Kunst im übrigen eines der schönsten Blätter Kaulbachs, das Votivbild, das die »dankbaren Jagdgäste Massenbach, Miller, Wolfskeel, Wiedenmann, Krembs, Kaulbach, Halm, Angerer, Türck, Quadt, Bauer, Brattler, Lavat, Podewils« zum 12. März 1901 dem »edelsten Weidmann« widmeten. Das Blatt hält jenen Moment fest, in dem des Landes Verweser mit seinen Gästen dem in des Waldes Dickicht von dem greisen Priester auf dem Felsenaltare dargebrachten Meßopfer anwohnt. Das Blatt verrät den Naturkenner, der sich nicht mit oberflächlichen Studien begnügte. Die christliche Kunst kann dieses Blatt vielleicht für sich beanspruchen, aber sonst stand ihr Kaulbach fern. In seinem Gesamtwerk, das Fritz von Ostini 1911 herausgab, findet sich außer den beiden Bildern »Trauernder Engel« und »Maria«, denen die künstlerische Bedeutung nicht abgesprochen werden darf, als Hauptzeugnis der religiösen Malerei Kaulbachs »Die Beweinung Christi«, die er 1892 für die Neue Pinakothek malte. Auch hier bewundern wir das formale und kompositionelle Können. Aber selbst sein Historiograph Ostini mußte schreiben: »Das große Museumsbild war eine Konzession an die Forderungen gewesen, die die Welt an Fritz August von Kaulbachs Ruhm stellte.«

Die »Beweinung« beseelt zweifelsohne eine tiefe verinnerlichte Stimmung, wie sie dem Menschen Kaulbach mehr denn dem Künstler eignete, dem man schon zu Lebzeiten nicht ganz mit Unrecht seine Stellung in der Kunstgeschichte unter dem »Highlife-Idealismus«[1]), der zwischen dem Naturalismus und Impressionismus der letzten Jahrzehnte stand, einräumte. Kaulbach lebte, ohne sich einer Parteirichtung anzuschließen, seiner Kunst. Dank einer gesteigerten Formkultur und einem heute seltenen Können war er der Maler der Hautevolée geworden. Schöne Frauen mit repräsentativer Anmut in eleganter Wiedergabe, durch die sich das Bild von der Studie unterscheidet, und hübsche, wohlgepflegte Kinder, die ihre Herkunft aus dieser eleganten Welt verraten, machten hauptsächlich sein Lebenswerk aus. Das Elternhaus hatte schon den Ton angeschlagen, der für sein späteres Schaffen die Dominante gab. Er war am 2. August 1850 zu München als Sohn des hannöverischen Porträt- und Hofmalers Friedrich Kaulbach, eines Neffen Wilhelm von Kaul-

[1]) Hamann, Deutsche Malerei des 19. Jahrh.

bachs, geboren. Anfangs war Friedrich August Schüler seines Vaters, dann von Kreling an der Nürnberger Kunstschule und zuletzt von Raupp an der Münchner Akademie. Auch nach seiner ständigen Niederlassung in München (1872) bereiste er zu Studienzwecken häufig das Ausland. So weilte er 1873 und 74 in Italien, 77 mit Lenbach, Makart, Gedon und Hecht in Antwerpen, 83 längere Zeit in Paris, wohin ihn in den nächsten Jahren noch häufig der Weg führte. Daß er trotzdem der Gefahr des Pariser Einflusses und des »Pariserisch Malenwollens um jeden Preis« glücklich entronnen ist, zeugt von seinem starken künstlerischen Charakter. Schon im Jahre 1888 war Kaulbach in der Münchner Glaspalastausstellung die erste Medaille verliehen worden, wodurch er künftig außer Preisbewerb trat. Nach Lenbachs Tod stellte ihm die Ausstellungsleitung alljährlich einen eigenen Raum im Glaspalast zur Verfügung, wodurch die Kenntnis seiner Kunst weite Verbreitung fand.

Diese hat außer dem liebenswürdigen und repräsentativen Gesellschaftsbild — von letzterem erzählen auch zahlreiche Porträts in- und ausländischer Fürsten[1]) — auch volkstümlichen Charakter erlangt. Am bekanntesten sind hier seine »Schützenliesl« und seine Scheibenbilder geworden. Weniger läßt sich dies von seinen Genrebildern (Ein Maitag, Beim Förster usw.) sagen. Recht volkstümlich wurde das Prinzregentenbildnis, das er 1911 für die neuen bayerischen Briefmarken entwarf. Und vielleicht bildet die beste Ehrenrettung für Kaulbachs Kunst in unserer Zeit die Tatsache, daß im Jahre seines Todes die bayerische Republik für die höheren Werte ihrer letzten Postmarkenausgabe vor der »Verreichlichung« des bayerischen Postwesens auf Kaulbachs 1911 unausgeführten Entwurf der »Bavaria« zurückgriff.

Ein besonderes Wort der Anerkennung verdienen zum Schluß noch seine flotten Studien und seine Griffelkunst, und zwar sind es vornehmlich seine scharf ausgesprochenen männlichen Charakterköpfe, seine wenig gefärbten Frauenköpfe, die als Offenbarungen der überwundenen glatteren und konventionelleren Schule angesehen werden, die Tierstudien und seine Karikaturen sind Satiren, die für den Freundeskreis bestimmt waren.

Mit F. A. von Kaulbachs Tod erlosch das Malergeschlecht der Kaulbachs.

[1]) Außer den zahlreichen Prinzregentenbildern z. B. das Bildnis Wilhelms II. in Admiralsuniform im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, der Zarin Alexandra, der Großfürstin Anastasia, des Zaren Nikolaus usw.

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbes für einen öffentlichen Brunnen in Schrobenhausen

Zur Erlangung von Entwürfen für einen Brunnen auf dem Marktplatz in Schrobenhausen wird unter den in Bayern lebenden deutschen Künstlern ein Wettbewerb eröffnet nach Maßgabe der folgenden Bestimmungen.

1. An dem Brunnen soll in einfacher Form die Erinnerung an den Maler Professor Franz von Lenbach zum Ausdrucke gebracht werden.

2. Der Brunnen ist in haltbarem Naturstein herzustellen.

3. Für die Herstellung des Brunnens stehen mit Einschluß eines Zuschusses aus staatlichem Kunstfonds 30000 Mark zur Verfügung. Über diesen Betrag hinaus erhält der ausführende Künstler keine Vergütung; aus ihm sind auch die Fracht- und Aufstellungskosten zu bestreiten, soweit für die letzteren nicht die Stadtgemeinde Schrobenhausen aufzukommen hat, welche die Kosten des Fundamentbaues einschließlich des Rüstzeugs, sowie der Zu- und Ableitung des Wassers trägt.

4. Der Stadtrat Schrobenhausen wird jedem Bewerber auf Ansuchen gegen Ersatz der Selbstkosten, die gegen Nachnahme erhoben werden, eine photographische Ansicht des Marktplatzes, auf der der Standplatz des Brunnens kenntlich gemacht ist, sowie einen Lageplan übersenden. Außerdem wird der Stadtrat über die zur Verfügung stehende Wassermenge nähere Angaben machen.

Die Besichtigung des Platzes wird den Bewerbern empfohlen.

5. Die an dem Wettbewerb teilnehmenden Künstler haben ein plastisches Modell des Brunnens im Maßstab 1 : 10 und eine beliebige Einzelheit des Brunnens im Maßstab 1 : 5 einzuliefern.

Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, Name und Wohnort des Verfassers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, sind bis spätestens 15. Oktober 1920, nachmittags 6 Uhr, im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße 3, einzuliefern. Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe geschieht auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

6. Das Preisgericht, welches die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über das Ergebnis des Wettbewerbes gutachtlich Beschluß zu fassen hat, besteht aus folgenden Mitgliedern: Architekt ord. Professor an der Technischen Hochschule in München Dr. Theodor Fischer, Bildhauer Akademieprofessor Hermann Hahn, Bildhauer Reallehrer Karl Killer, Architekt Professor Paul Ludwig Troost, Professor Alois Müller, Konservator am Landesamt für Denkmalpflege, diese sämtlich in München, Bürgermeister Herb von Schrobenhausen als Vertreter des dortigen Stadtrats. Als Ersatzmitglieder des Preisgerichtes sind aufgestellt: Architekt städt. Baurat Honorarprofessor Dr. Hans Grässel, Bildhauer Hans Hemmesdorfer, Bildhauer Richard Knecht, diese sämtlich in München, Hofrat Georg Hitl in Schrobenhausen. Im Falle der Verhinderung oder des Ausscheidens des einen oder anderen Ersatzmitgliedes bleibt die Bestellung von weiteren Ersatzmitgliedern vorbehalten.

7. Für Geldpreise steht ein Betrag von 3000 Mark zur Verfügung. Das Preisgericht hat nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe darüber gutachtlich zu beschließen, in welchem Maße und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll.

Der zur Ausführung vorgeschlagene Entwurf ist von der Zuerkennung eines Geldpreises ausgeschlossen.

8. Das Programm für den Wettbewerb ist verbindlich, soweit es nicht ausdrücklich dem Ermessen der Bewerber freien Spielraum läßt.

Wesentliche Verstöße gegen verbindliche Bestim-

mungen des Programmes haben die Ausschließung der treffenden Entwürfe von dem Wettbewerbe zur Folge. Darüber, ob ein wesentlicher Verstoß vorliegt, beschließt endgültig das Preisgericht.

9. Etwaige Anregungen auf Abänderungen des Programms sind binnen 14 Tagen nach Erlaß dieses Ausschreibens beim Staatsministerium für Unterricht und Kultus einzureichen und entsprechend zu begründen. Über solche Anregungen wird das Preisgericht alsbald nach Ablauf der Frist beschließen.

10. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird das Staatsministerium für Unterricht und Kultus treffen; dasselbe ist insbesondere auch berechtigt, von dem vom Preisgerichte zur Ausführung begutachteten Entwurfe Abänderungen zu verlangen oder für die Art der Ausführung besondere Bedingungen zu stellen.

11. Der für die Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Staates. Im übrigen bleiben die Arbeiten Eigentum ihrer Urheber.

Schrobenhausen, den 22. Mai 1920

Stadtrat:

Herb Fuchs

DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1920

Ein dutzendmal bin ich nun zur Blütezeit ins Oostal gefahren, um neben dem Blumenfrühling die Beigabe deutscher Kunst an »internationaler« Stätte entgegenzunehmen. 1908 wurde der Badener Kunsttempel Billings eröffnet, und die zwölf Jahre könnten zu einem zusammenfassenden Rückblick ermuntern, hätte nicht ein böser Zeitgeist die Fäden fortlaufender Entwicklung auch hier so sehr zerrissen, daß Lücken sich jetzt immer fühlbarer machen. Dabei wäre es ungerecht, wenn man in einer persönlichen Kritik den einzelnen Schaffenden mitverantwortlich am verlangsamten Aufstieg machen wollte, und zudem unfruchtbar, da gerade in der Kunst, dem empfindsamsten Gebiet menschlicher Äußerung, die Bejahung als förderndes Element vonnöten ist. Den Maßstab sollen uns darum die zwingenden Verhältnisse, wie sie heute für Veranstaltungen nach Art der Badener zutage getreten sind, an die Hand geben. Dem Titel »deutsche« Kunstausstellung entsprachen nur die Abteilungen Graphik und Plastik, besonders die Kleinplastik, weil in ihnen, abgesehen vom Topographischen, allein eine ausgesprochene Vertretung des künstlerischen Deutschlands sich ausdrückt; das Gros der Malerei hat sich fast zur »Heimatkunst« herausgebildet, und die Ausstellungsschwierigkeiten von heute, die sich aus dem Ausverkauf der Atelierbestände und der Materialnot erklären, treten hier offen zutage. Was ist bloß aus dem ehemals so repräsentativen Hauptsaal geworden, wenn wir etwa von dem an Ausdrucksgewalt mit C. D. Friedrich in die Schranken tretenden Bilde L. Dettmanns »Sonne über Meer und Land« oder Baudrexels rhythmischem »Kein Ende« absehen? Mit ihnen halten in den übrigen Sälen noch Schritt die Münchener Franz Reinhardt, Carl Schwalbach oder der empfindsame Edmund Steppes, und allenfalls neutönend Karl Hofer als Berliner Vertreter, zuletzt die engste Auswahl derer, die wir zu den Einheimischen rechnen, H. A. Bühler mit seinem ausdrucksgewaltigen »J. Böhme«, dem philosophus teutonicus, Hanns Sprung, dessen »crétin« liebe Vorkriegserinnerungen in uns auslöst, und die drei hervorstechenden, in sich so verschiedenen Landschafter Hellwag, Hildenbrand sowie Goebel. Nun käme schon die »Heimatkunst« an die Reihe, es genüge die feine kleine Kollektion H. R. von Volkmanns. Über die Graphik gäbe es viel zu sagen, aber schon wenige Namen zeigen uns an, daß wir hier aus unserm stillen Winkel heraus auf ein recht breites und belebtes Kunstforum der Gegenwart treten: die ältere Generation mit Liebermann, Orlik, Käthe Kollwitz, Meid und Klemm an der Spitze, die neuere Jaeckel, Barlach, Baudrexel, Lichtenberger voran, in Qualität Schritt mit ihnen haltend Kupferschmid, Riedel, Goebel, Pfefferle aus dem engeren Badnerland. Die plastische Abteilung beweist, daß die Bildhauer trotz der Materialschwierigkeiten rüstig am Werke sind; kann es keine Großplastik sein, dann ist es eben Kleinplastik; ist Bronze unerschwinglich, dann wendet man sich dem Holze zu. Und dabei kommt manches der Technik zugute. Man sieht hier im Vorbeigehen manch frischen Ansatz und viel guten echten Künstlerwillen. Seien es nun die Plaketten von P. Pfeiffer und Heide Rosin oder die Holzfiguren von Gutmann, Kubanek und Sutor; nennenswert auf ihren Gebieten sind noch die Arbeiten von Lörcher, Zügel, Moeller und Pagels.

Zum Schluß: eine Sonderausstellung »Junger Schweizerischer Künstler«, die fast durchweg ob der Größe ihres Nachahmungstalentes und der krassen Unselbständigkeit erstaunen machen; nein, nein, meine Herren!

Oscar Gehrig

EINE BROSCHÜRE ÜBER NEUE KUNST

Mit stürmischer Hingabe an ihre Sache preisen die zahlreichen literarischen Vertreter des Expressionismus diesen als die alleinige Kunst und sie finden in allen Lagern Nachbeter, die nicht bedenken, daß Name und Leistungen dieser Mode tatsächlich in Widerspruch zueinander stehen. Aber wir besitzen gottlob eine andere neue Kunst, die auf gesunder Grundlage heranreifte, wir haben eine neue christliche Kunst, voll seelischer Frische, voll herrlicher Entfaltungsmöglichkeiten und Verheißungen. Sie zu pflegen und über dem Geschrei der anderen, welche für christliche Gedanken nur Zerrbilder haben, nicht zurückdrängen zu lassen, ist für uns eine schöne und heilige Pflicht.

Ein philosophisch geschulter und ästhetisch feingebildeter Schriftsteller, J. Kreitmaier, unterzog sich der Aufgabe, in einer Broschüre: »Der Kampf um die neue Kunst« (Verlag von Herder i. Br., Preis M. 1.50) den Quellen nachzugehen, welchen die heutigen Auswüchse im Kunstleben, die man unter dem Worte Expressionismus zusammenfaßt, entspringen. Im Expressionismus erhielten wir ein sprechendes Beispiel dafür, wie in der Kunst die Seele sich den Leib nach ihrem Wesen mit Notwendigkeit formt. Der Expressionismus ist »Ausdruckskunst«, Ausdruck für das wirre und formlose Denken und Wollen jener Kreise, denen er entsprang und die ihn als Frucht von ihrem Baume erkennen. Ausdruck eines Teiles der neuen Zeit ist er. Aber es gibt auch noch gesundere Menschenschichten; auch die letzteren haben ihre Kunst und wir hoffen, daß von ihr die Gesundung des schon vor dem Auftreten des Expressionismus zum Teil siechen und kranken Kunstlebens ausgehe. Kreitmaiers Broschüre empfehlen wir der jungen Künstlerschaft, der studierenden Jugend und allen Kunstfreunden angelegentlich.

S. Staudhamer

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Georg Kau (München) hat den Auftrag des Herrn Erzpriesters Völkel in Deutschkamitz (Schlesien) für ein Herz-Jesu-Bild und einen Kreuzweg erhalten. Sein Altarbild der Himmelfahrt Mariä für Deutschkamitz haben wir im 14. Band der »Chr. K.« veröffentlicht. Kau fertigte auch den Kreuzweg in der Barockkirche zu Altewalde, für die er außerdem ein Altarbild in Arbeit hat.

Bildhauer Joseph Faßnacht wurde zum Direktor der Schnitzschule in Oberammergau ernannt.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

SCHIRMER-AUSSTELLUNG

Die Galerie Heinemann in München veranstaltete im Oktober eine Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen und Radierungen des Landschafters Johann Wilhelm Schirmer. Der 1803 in Jülich geborene Künstler war der Sohn eines aus Schlesien zugewanderten Buchbindermeisters. Ihm verdankt der Knabe den ersten bescheidenen Zeichenunterricht; auch im Radieren übte er sich schon frühzeitig, während er zugleich des Vaters Handwerk erlernte. Als Buchbinder ging er nach Düsseldorf, um dort seine Zeit zwischen diesem Berufe und Studien auf der Kunstakademie zu teilen. Sie stand damals noch unter der Leitung von Peter Cornelius, auf den alsbald Schadow folgte. Damals (1827) war es, wo Schirmer sich zuerst — als Freund und Studiengenosse, nicht aber, wie oft behauptet worden ist, als Schüler Carl Friedrich Lessings — der Landschaftsmalerei zuwandte. Bald kamen die ersten Erfolge, die den Künstler von seinem früheren Handwerke endgültig unabhängig machten. Die folgende Zeit brachte Studienreisen am Rhein und in der Eifel, späterhin durch Belgien, Holland, die Schweiz, die Normandie, endlich 1839 nach Italien, wo er sich namentlich an der Umgebung Roms begeisterte. Die dort gewonnenen Eindrücke blieben leitend für seine Kunst, gaben ihr den Stil. 1854 wurde Schirmer Direktor der Akademie zu Karlsruhe, die ihm Aufschwung und Bedeutung verdankte. Nach einer an Schaffen und Erfolgen reichen Laufbahn starb der Meister am 11. September 1863.

Die Ausstellung bei Heinemann hatte das Verdienst, eine größere Zahl von Schirmerschen Werken aus Privatbesitz an die Öffentlichkeit zu bringen und damit ein Material zu liefern, das für die Kenntnis und die Beurteilung des Künstlers sehr willkommene Ergänzungen brachte. Bisher war man wesentlich auf dasjenige angewiesen, was die Museen zu bieten haben. Dies ist nun freilich ungewöhnlich viel. In der Münchener Neuen Pinakothek sieht man eine Waldlandschaft, die kurz vor Schirmers Tode entstanden ist. Anderes besitzen die Museen zu Frankfurt, Köln, Darmstadt Leipzig, Düsseldorf. Der Kunsthalle zu Karlsruhe gehören die vier (in der Ausstellung gezeigten) Landschaften mit der Geschichte des barmherzigen Samaritans, sie sind 1856—57 entstanden. Mit prachtvoller Farbe geben sie Stimmungen der vier Tageszeiten: mittags der Überfall, abends die Auffindung, nachts die Ankunft beim Wirtshause, morgens der Abschied des Wohltäters. Charakteristisch ist die Behandlung des Szenischen, das in kleinen Figuren dargestellt ist und beim ersten Anblick fast den Eindruck bloßer Staffage macht. Erst wenn man sich in die Schirmersche Auffassungsweise gefunden, erst wenn man seine künstlerische Sprache verstehen gelernt hat, wird man gewahr, daß Vorgang und Landschaft einander das Gleichgewicht halten, daß die letztere an dem ersteren innigen Anteil zu nehmen, die Stimmung des Ereignisses mitzufühlen scheint. Das ist bei zahlreichen Schirmerschen Werken zu beobachten. So zeigt es die Ausstellung an einem »Überfall«, an einer Landschaft aus der Umgebung von Karlsruhe, an Kindern, die bei einem Flusse spielen, namentlich aber mit einer Anzahl von biblischen Bildern. Eins zeigte innerhalb einer Landschaft Abraham mit dem Engel des Herrn. Von zwei Zyklen derartiger Bilder — richtiger gesagt Bildchen — gehört eine Anzahl zu dem sogenannten »Emilien-Album«; man sieht immer ein größeres und drunter ein kleineres, dem Inhalte nach verwandtes. Ähnliche Anordnung zu je drei zeigte ein Rahmen mit 27 kleinen biblischen Skizzen. In den Landschaften erscheinen italienische Motive. Die Szenen sind in beiden Zyklen alttestamentlich. Vielfach hat Schirmer aber von figürlichen Elementen ganz abgesehen. Statt ihrer läßt er häufig stimmungsvolle Architekturen oder dergleichen sprechen. So bei der »römischen Villa«, dem »Motiv aus der Normandie« mit der alten schlichten Kirche, bei der »italenischen Landschaft mit römischem Gedenkstein«, dem aquarellierten »Kirchhof in Kurhessen« usf. Auch Tiere dienen ihm für solchen Zweck. So in der Radierung »Wald mit Hirschpaar« oder in dem prachtvoll großempfundenen Ölgemälde »Landschaft mit Störchen«. Oft verzichtet der Künstler aber auch auf dergleichen und überläßt es der Landschaft ganz allein, durch die tiefe Poesie, mit der sie aufgefaßt und dargestellt ist, auf das Gemüt des Beschauers zu wirken. So z. B. in dem Gemälde »Lichtenthal« (1855): was der Meister uns zeigt, ist in Wahrheit ein lichtes Tal in rein deutscher, durch kein italienisches Medium hindurchgegangener Stimmung voll feinster Beredsamkeit. So ist es immer die Seele der Landschaft, die dieser Künstler in eigenstem Schauen und Erleben nachfühlt, nachdichtet. Mit der Poesie des Romantikers schildert er ihren Frieden, ihre im Stillen zitternde Leidenschaft und deren wilde Ausbrüche beim Toben des Sturmes, der die uralten Bäume biegt und bricht. Diese geistige Größe leidet nicht unter dem kleinen äußeren Umfange, und die Stimmung bleibt die gleiche, welcher Technik sich der Künstler auch bedienen mag. Am wenigsten dürften etliche Radierungen unserem heutigen Empfinden entsprechen, weil ihnen jener Duft und Schmelz fehlt, den wir in heutigen Malerradierungen zu finden gewohnt sind. Um so schöner ist er in den Gemälden mit ihren warmen Farben, ihren Fluten von Licht, ihren geheimnisvoll lebenden und webenden Lüften. — Daß Schirmer nicht nur als Landschafter, sondern auch als Bildniskünstler Ausgezeichnetes zu leisten verstand, zeigte bei Heinemann ein aquarelliertes Damenbildnis, namentlich aber das entzückende Doppelporträt zweier Kinder. — Alles in allem bot die Schirmer-Ausstellung feinste Genüsse. Sie führte einmal wieder in das Reich echter, edler, tief durchgeistigter Kunst, von der sich das heutige Künstlergeschlecht leider immer weiter entfernt, während doch die Grundsätze, denen sie zu huldigen vorgibt, jenen, die einen Schirmer leiteten, nicht unverwandt sind. Doering

AUSSTELLUNG VON WERKEN DER MALERFAMILIE ZIMMERMANN

Der Münchener Kunstverein brachte im Oktober eine Ausstellung von Werken der Künstlerfamilie Zimmermann, eine Veranstaltung, die durch die Verschiedenartigkeit des absoluten Wertes der zur Schau gestellten Gemälde, Zeichnungen und Radierungen eine Fülle starker Eindrücke vermittelte, und namentlich auch darum bedeutsam war, weil man an ihr, gleichwie an Musterbeispielen, die Entwicklung der Münchener Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beobachten konnte. — Durch drei Generationen hat sich hohe künstlerische Begabung in der Familie Zimmermann fortgeerbt. Reinhard Sebastian Zimmermann, der 1815 zu Hagenau am Bodensee geboren war, kam 1840 nach München und starb daselbst 1893. Von seinen beiden Söhnen kam der ältere Ernst am 24. April 1852 in München zur Welt und starb durch einen Unfall am 15. November 1901. Der jüngere Sohn Alfred war 1854 geboren und ertrank im Chiemsee 1910. Ein Sohn des Ernst ist der 1881 geborene Maler Ernst Reinhard Zimmermann, der gegenwärtig in München lebt und wirkt. Von jedem dieser vier brachte die alle Säle des Kunstvereins füllende Ausstellung eine so beträchtliche Anzahl von Werken, daß sich daraus ein klares Bild des Schaffens und der Bedeutung jedes einzelnen gewinnen ließ, wenn auch der Gruppe der Ernst Zimmermannschen Malereien noch ein paar etwas stärker kennzeichnende Beispiele nach der Seite seiner religiösen Malerei zu wünschen gewesen wären. —

Reinhard Sebastian Zimmermann lebte in jener Epoche, die sich von der Romantik und ihrer Bevorzugung zeichnerischer Art loszumachen und den freien malerischen Auffassungen des Naturalismus zuzuwenden begann. Er ist für München einer der bemerkenswertesten Vorläufer dieser Richtung gewesen. Er malte Tiere, Stilleben, Genre- und Volksszenen und mit besonderer Vorliebe Innenräume, dabei gern solche mit reizvollen Durchblicken, Saalfluchten in Palästen. Ein Blick durch das große Frontfenster der Johanniskirche in der Sendlingerstraße auf die gegenüberliegenden Häuser und mehreres andere dergleichen verdient ernstliche Beachtung. Die Bilder Reinhard Sebastians sind frei von Akademismus, zeigen vollkommen klare Erkenntnis des neuzeitlichen Malprinzipes. Mag auch die Technik nicht frei von einer gewissen Härte und Trockenheit sein, so entschädigen die Bilder dafür durch die Unbefangenheit des künstlerischen Blickes, durch die Freude an den Motiven, welche die Wirklichkeit, die tote wie die lebendige Natur darbietet, und durch die liebevolle Sorgfalt, mit welcher der Künstler den Reizen dieser Motive bis in jede Feinheit und Kleinheit nachspürte, um sie warmherzig und warmtönig mit der Genauigkeit eines altmeisterlichen Miniaturkünstlers, der Zwangslosigkeit eines modernen Stimmungsmalers wiederzugeben. Alte, edle Tradition ist in den Werken dieses Meisters fühlbar, ohne daß sie der Selbständigkeit seines Empfindens und Schaffens lästige Fesseln angelegt hätte. — Reinhard Sebastian war der erste Lehrer seines Sohnes Ernst, der zwar eigentlich zum Kaufmannstande bestimmt war, aber bald ganz zur Kunst überging. Ihm blieb es erspart, sich gegen überlebtes Herkommen auflehnen zu müssen. Die Zeit seiner künstlerischen Entwicklung war bereits reif für die neue Rückkehr zur Natur und für die Freude am Malen. Den ersten Kunstunterricht erhielt Enrst Zimmermann von seinem Vater, wurde seit 1868 an der Münchener Akademie Schüler von Strähuber, dann von Anschütz, bis ihm Diez die innerliche Befreiung brachte. 1871 erschien sein erstes religiöses Bild »Der zwölfjährige Jesus im Tempel«. Die ethnologische Auffassung, die jenem Werke, wie stets bei dergleichen zum Schaden der Gemütswirkung, eigen war, verstand der Künstler später abzustreifen und in vollkommenster Selbständigkeit seinen religiösen Werken, wennschon sie genrehaft blieben, doch jene schöne Verinnerlichung zu geben, die auch die Uhdeschen solchen Werke auszeichnet. Ernst Zimmermann hat den Ruhm Uhdes nicht erreicht und hat doch nichts Geringeres geleistet als jener, ist einer der ausgezeichnetsten Darsteller religiöser Gegenstände gewesen, die die neuere Zeit in Deutschland gesehen hat. Leider wurde in der Ausstellung von dieser Seite seiner Kunst nur wenig gezeigt — lediglich einige Entwürfe, die freilich zu seinen besten gehören, darunter eine in Komposition und Beleuchtung besonders glückliche Studie zu einem Weihnachtsbilde. Viel ausgiebiger lernte man Ernst Zimmermann als Maler von Landschaften kennen. Einzelne Stücke, wie namentlich ein Bild mit Kindern, die in einem von der Sonne durchleuchteten Garten spielen, setzen durch die Beherrschung schwierigster Probleme geradezu in Erstaunen. Nicht minder die außerordentliche Geschicklichkeit seiner Stilleben, unter denen solche mit ausgezeichnet gemalten Fischen eine besonders große Rolle spielen. Reich an Zahl war auch die Auswahl der durchweg aufs treffendste charakterisierten Figuren und Genreszenen. Endlich sah man mehrere der von Ernst Zimmermann stammenden Bildnisse, Arbeiten, die ihn mit der Schärfe ihrer Seelenschilderung, der Frische ihres Vortrages und der Bedeutsamkeit ihrer malerischen Eigenschaften neben die ersten Porträtkünstler Münchens stellen. Die Ausstellung lieferte eine zwingende Bestätigung der Tatsache, daß Ernst Zimmermann einer der ganz Großen der neueren Malerei gewesen ist. — Sein Bruder Alfred, aus dem gleichfalls kein Kaufmann, auch nicht, wie er eine Zeitlang wollte, ein Operntenor, wohl aber ein trefflicher Maler wurde, war Schüler von Lindenschmit. Seit 1888 widmete er sich mehrere Jahre lang auf Capri und in Nordafrika dem Studium der von Licht durchfluteten südlichen Natur und machte die dort gewonnenen Anschauungen später mit schönem Erfolge für die Schilderung der Motive des Chiemsees fruchtbar, an dessen Ufern er sein Heim gegründet hatte. So wurde Alfred Zimmermann einer unserer strebsamsten und erfolgreichsten Freilichtmaler, ein Schilderer von Natur und Menschen, dessen großzügige Sachlichkeit durch Poesie zur innerlichen Bedeutsamkeit erhoben wurde. Interessant waren auch seine in der Ausstellung gezeigten Zeichnungen und Radierungen, unter letzteren ein kräftig gegebener Ecce homo. — Ernst Reinhard Zimmermann endlich war zuerst Schüler seines Vaters Ernst, studierte an der Kunstgewerbeschule zu München, dann an der Akademie daselbst bei Rudolf Seitz, W. v. Diez und M. v. Feuerstein., und erweiterte seinen Gesichtskreis durch weite Auslandsreisen. Er machte sich zuerst durch Ex-libris-Zeichnungen bekannt und wandte sich dann der Landschaft und Bildnismalerei zu. In Madrid porträtierte er den König von Spanien. Neuerdings hat er, als Mitglied der Luitpoldgruppe, besonders durch seine Blumenstücke interessiert. Sie besitzen leuchtende Farbe, kraftvollen männlichen Vortrag und somit starke dekorative Wirkungen. Seine Landschaften sind ausgezeichnet durch charaktervolle Behandlung von Licht, Luft, Wasser. Die Werke Ernst Reinhard Zimmermanns gaben mit ihrem tüchtigen Impressionismus der entwicklungsgeschichtlich wertvollen Ausstellung einen volltönigen zukunftsverheißenden Abschluß. Doering

AQUARELLAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER »NEUEN SECESSION«

Die von einer Anzahl von Mitgliedern der »Neuen Secession« in der Galerie Thannhauser veranstaltete Ausstellung von Aquarellen zeigte mit der Auffassung wie in der Technik der zur Schau gebrachten Werke, daß diese Richtung modernster Malerei in der ihr eigenen Selbstgenügsamkeit zu einem Stillstande ihrer Entwicklung gekommen zu sein scheint. Zu verwundern wäre dies nicht, vielmehr die natürliche Notwendigkeit, mit der ein unaufhörlich wiederholter, in seinen Folgerungen durch alle Möglichkeiten der Vernunft und Unvernunft gehetzter Gedanke schließlich in Ermattung verfallen, innerlich unproduktiv werden muß. An äußerlicher Ergiebigkeit fehlt es freilich bis zur Stunde noch nicht. Umfaßte doch diese Ausstellung mehr denn zweihundert Blätter, und galt sie doch dem Zwecke, die Leistungsfähigkeit der Übermoderne auf einem Sondergebiete darzutun, das sich bei den meisten früheren Darbietungen der »Neuen Secession« mit einer Nebenrolle begnügen und den Wettbewerb der Graphik gefallen lassen mußte. Die bei der jetzigen Gelegenheit gebotene Bewegungsfreiheit hat die Aquarellmalerei benutzt, um sich nun aber auch einmal von den verschiedensten Seiten zu zeigen. Was dabei vor allem ins Auge fiel, wenn auch natürlich ohne zu überraschen, war ein bei vielen Ausstellern hervortretender großer Mangel an technischer Sorgfalt, überhaupt eines Verhältnisses zum Wesen des Aquarells, das sich doch nicht willkürlich als Ersatz für Ölmalerei benutzen oder sonst seiner Eigenart ungestraft berauben läßt. Aber dergleichen Überlegung gehört zu den Dingen, die man hinter sich hat — falls man sie je vor sich hatte, was bei einzelnen immerhin der Fall. Das Objekt der Darstellung betreffend, kommt diese Kunst der gemalten geistigen Unklarheit nicht darüber hinaus, kann ja auch nicht darüber hinauskom-

men, Gegenständliches zu behandeln und diesem im falsch verstandenen Drange zur Freiheit, willkürlich Zwang anzutun. Er steigert sich von erträglichen Verzeichnungen und andern Fehlern wider die Natur bis zu den unerhörtesten Verzerrungen und Wunderlichkeiten, die man, so lange sie nicht den Gefühlsbeweis visionären Ursprunges erbringen können, unbeschadet ihrer bona fides als Frucht kaltblütiger Berechnung einschätzen darf. Ich sage dies mit Anwendung auf die Blätter von Paul Klee, während die Dorfbilder von R. Großmann mit ihren mißgebildeten Tieren wohl in einer humoristischen Absicht ihre Erklärung finden mögen. Derlei scheint auch bei den Straßenbildern von W. Schnorrenberger und den Szenen von M. Guggenberger mit im Spiele zu sein. Von den erheiternden und befreienden Wirkungen wahren Humors ist bei allen diesen Sachen keinerlei Spur. Andererseits verfehlt auch der schwere Ernst der Szenen Felix Müllers tiefere Wirkung durch die Willkür, mit der aller Wirklichkeit der Form und Farbe aus dem Wege gegangen wird. F. Schaeffler brachte futuristische Erzeugnisse von greller Buntheit, die nur bei sehr weitem Abstande gewisse dekorative Wirkungen auszuüben vermochten, aber dafür sind doch kleine Aquarellmalereien nicht da. Die Höhen des Ungeschmackes erreichte dieser Maler mit dem Zerrbilde einer porträtistischen Leistung. Heftige Eindrücke eines in hingewühlter Form und überstarkem Kolorismus sich aussprechenden Empfindens schuf J. Eberz mit landschaftlichen und figürlichen Stücken. R. Seewald erging sich in den Sonderbarkeiten der grüblerischen Auffassung, mit der er die Erscheinungen der Wirklichkeit seinen Zwecken unterwirft. In weicherer Art verfolgt M. Unold das gleiche Ziel, auch J. W. Schülein, bei dem Andeutungen verraten, daß er sich von der Überlieferung des Impressionismus noch nicht völlig lossagen mag. Derlei Neigung ist überhaupt bei diesen Malern noch nicht durchweg erloschen. Auch von ihnen fühlt mancher noch mehr oder weniger klar, daß die Kunst Erzieherin zur inneren und äußeren Schönheit sein soll, und zeigt in seinen Werken Streben nach Schönheit wenigstens der Form. Gelingt der Versuch auch nicht, so ist doch der Wille zu loben. So bei den kräftig entworfenen Figuren von H. R. Lichtenberger, den pathetischen Gruppen von A. Schinnerer, den ziemlich undeutlichen Bildern zu Kleists Hermannsschlacht von P. Trumm, den farbig zum Teil recht feinen Landschaften von K. Rössing, auch einigen nach Naturwahrheit strebenden Arbeiten von M. Caspar-Filser. Charakteristisch waren die zu den besten Leistungen der Ausstellung gehörenden getuschten Federzeichnungen A. Kubin zu einer Dichtung von Balzac. Alle diese Leistungen überragten das sonst an dieser Stelle Gebotene, ohne freilich damit ihr Standhalten innerhalb einer Umgebung von wirklicher künstlerischer Höhe wahrscheinlich machen zu können. Das gilt auch, wie immer von den Leistungen K. Caspars, der, man darf in diesem Zusammenhange wohl sagen, erfreulicherweise der einzige war, der religiöse Gegenstände behandelt hatte (Christus und Johannes, Judaskuß, Heimsuchung). Wo finden wir bei solchen Werken des Expressionismus, so äußerlich wie er bisher ist, jene Andacht, die aus Andacht quillt? Wo das Erlebnis, das aus fremder Seele in die unsrige herüberströmt?

Doering

FELDGRAUE IN BERLIN

Von Dr. H. Schmidkunz (Berlin-Halensee)

Nach einer ersten Berliner »feldgrauen« Ausstellung im Frühjahr 1919 fand nun im November und Dezember 1919, mit Gastfreundschaft der Akademie der Künste, eine zweite solche statt: Juryfreie Ausstellung ehemals feldgrauer Künstler.

Juryfreiheit bedeutet hier anderes als sonst. Dilettanten (und Frauen) fehlen fast ganz; Fach und Beruf herrschen vor, auch wenn gar vieles nicht über Handwerk hinausreicht. Es gilt einen begreiflichen, berechtigten und würdig angelegten Wirtschaftskampf, samt dem in der Eröffnungsrede beifällig aufgenommenen Satz, daß Kunst nicht Luxus, sondern eine Lebensnotwendigkeit ist. Jene Feldgrauen haben sich Anfang 1919 innerhalb des »Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler e. V. Berlin« zu einer (bereits 500 Mitglieder zählenden) Interessengruppe zusammengetan, mit einer Auskunfts-, Beratungs- und Vermittelungsstelle, die mit einem Absatz- und Bezugsverein für »Künstlerbedarf« (G. m. b. H.) zusammengeht. Adresse: Berlin W 62, Lutherstraße 46.

Von künstlerischen Gegensätzen wird durchaus abgesehen; und so bekommen wir denn eine Übersicht über verschiedene friedlich nebeneinanderstehende Richtungen, allerdings mit Vorherrschaft des Älteren. Da ist auch nicht gut auf viel Vorwärtsstürmendes, Eigenköpfiges, wohl aber auf eine gewisse mittlere Tüchtigkeit zu rechnen. Am mittlersten oder kaum über Wohlbekanntes hinausreichend ist sie in der Malerei. Um so auffallender sind graphische, plastische und »angewandte« Leistungen.

Religiöses läßt sich nur in etlichen Proben finden, leider einschließlich eines gutgemeinten, doch kaum gelungenen Christus mit Aposteln, betitelt: »Ich bin das Licht«. Dagegen ist bei einigen mehr privaten früheren Gelegenheiten und nun bei dieser ein religiöser Künstler bekannt geworden, dessen Abgang (»vermißt«) uns einer verheißungsvollen Fortsetzung beraubt und ihm das weitere Schicksal eines ohne Rücksicht auf Publikumsgunst allerernstest Ringenden erspart hat: W. Schomann. Man bekommt sofort den Eindruck eines wahrhaft christlich und gut architekturmalerisch Schaffenden, wenn man die zwei Kartons betrachtet, die zu seinem im mecklenburgischen Kirch-Jesar (protestantische Kirche) ausgeführten »Jüngsten Gericht« gehören. Der Karton der Seligen ist von einer nachhaltigen Innigkeit und Innerlichkeit, überragt auch den Karton der Verdammten, zu dessen Thema dem Künstler ein genügend scharfer Realismus fehlte. Dazu ein unausgeführtes anderes »Jüngstes Gericht«, sowie ein paar Landschaften u. dgl.

Ein Altarbild »Pietà« hat H. Groß ausgestellt. Es wirkt besonders durch einen formal und seelisch guten Zusammenhalt der beiden Figuren samt einem mit Engeln usw. gefüllten Rahmen. Das Dunkle, Schleierhafte des Ganzen erhöht noch die innige Stimmung, würde aber in der wirklichen Aufstellung wegen des Dunkels unserer Kirchen und der besonderen Lichtschwierigkeiten der Altarräume die Wirkung schädigen.

Ein »Christus vor dem Hohen Rat« von A. Gottwald, ziemlich kleinen Formates, ist nicht unwürdig und malerisch nicht ungeschickt, mit Wiederholung des alten Motivs, die sonst gering behandelte Hauptfigur durch die (weiße) Farbe hervorzuheben; die Absicht, das Durcheinander des verblüfften Rates zu schildern, ist mehr nur durch Unübersichtlichkeit erreicht.

Als Genre oder Idylle ist des M. Brandenburg »Frohe Botschaft« von lieblichster Heiterkeit. Wie da im verschneiten Walde die verschiedensten Menschlein vom Engel aufgemuntert werden, zum Wunder hinzueilen, als liefe das ganze Bild: das vergißt man nicht leicht. Und gilt es zeichnerische Kraft der Bewegung, dann ist der »Absalon« von K. Klapper eine der flottesten Darstellungen; sein »Sebastian« steht dahinter etwas zurück, wenn er auch gut in die Landschaft hineingeht. Gerade noch den Zeichner und Koloristen mag die »Heilige Therese« von W. Kiem interessieren, auf

die anscheinend ein Engel den Dolch zückt. Eine »Heilige Gertrud« von W. Henschel vom Hain ist lieblich, ohne größeren Anspruch. Ohne Nennung in dem — überhaupt mehrfach unzulänglichen — Katalog bleibt eine aus drei, mindestens nicht sympathischen Figuren von moderner Armseligkeit bestehende »Heilige Familie«.

Dagegen lebt wieder religiöse Würde, Stimmung und zum Teil Freudigkeit in mehrfachen Glasmalereien, ausgeführt von den Mosaik- und Glaswerkstätten Puhl usw. Alle halten sich abseits von der beliebten Manier, die Augen durch ein Gedränge von Einzelheiten zu verletzen, und gehen auch in der beliebten Schummerung der Farbenflächen nicht allzu weit. Der Eifer, den seit langem Fr. Becker-Tempelburg für die Glaskunst im kirchlichen Dienst entfaltet, bringt hier kleine Engelsgestalten mit Ornamentik und einen Christus, die Hände uns segnend zugewendet, mit groß und ernst wirkenden rundlichen Darstellungsformen. Eine herzerfreuende »Heilige Familie« mit Engeln wird von demselben Künstler im Karton vorgeführt. Unter seinen übrigen Ausstellungsstücken gibt es Farbdrucke, deren einer anscheinend Adam und Eva darstellt. Mit seinen Kirchenfenstern wetteifern zwei von Fr. Markau mit großflügeligen Engelgestalten. Derselbe ist auch sonst mit Graphiken und Gemälden vertreten; unter diesen interessiert eine »Mutter«, die an die dekorativen Kraftformen des — auch hier in bekannter Weise wiederkehrenden — E. Waske erinnert. Die Puhlsche Glastechnik der Wirkung in durchfallendem und einfallendem Licht erscheint diesmal als »Diaphan-Mosaik«; H. Schudt hat mit ihr für Themen wie »Herbst«, »Moschee Kairo« u. a. beachtenswerte Effekte erzielt.

Kehren wir zur Malerei engeren Sinnes zurück, so bleibt nicht mehr viel übrig. Etwa noch Figurenbilder von J. Klewitz, darunter ein totentanzartiger »Abschied«. Allerneueste Formenphantastik erscheint in einem »Angler« u. a. von E. Smith. Dann die wilde oder zahme Flut von Landschaften und — trotz Abwesenheit der Frauen — von Stilleben. Unter den ersteren fallen ein paar Bilder auf, in denen eine Figur die Landschaft überschneidet. So »In der Sonne« von H. Figge (mit würmerartigen Pinselstrichen); so »Der Wanderer« von H. G. Walter †; und die zwei expressionistisch wirksamen »Wanderer« von Fr. Tischler seien gleich angeschlossen. Das sezessionistisch unvermeidliche Motiv der strahlenden Sonne erscheint in »Sonnenstrahlen« von Fr. Rosenkranz. Eigenartige kleine Effektstücke, gut geheimnisvoll, nur einmal in Kitsch gehend, bringt W. Bernsmeier, besonders in einem nächtlich spukhaften »Bandit«. Wer einen Wasserfall u. dgl. expressionistisch sehen will, verweilt bei H. Fuchs. Wer sich an alten Stadtbildern erfreuen will, hält sich an A. Liedtke †; wer Biedermeierstimmung u. dgl. wünscht, an A. Wiener; wer so recht deutsche Landschaft sucht, läßt sich von L. Danziger an die Donau usw. führen, von H. Petri in seinem »Abend« eine mecklenburgische Kirche malen u. dgl. m. — Stilleben von Heiligenfiguren kamen von V. Freytag und M. Stolze.

Die Gattung des Charakterkopfes ist durch eine unaufdringlich gelungene Satire vertreten: »Der Arbeiterrat« von E. Pepinski. Das eigentliche Porträt erscheint am günstigsten in dem Triptychon eines Familienbildnisses von dem, hier leider nicht kirchenkünstlerisch vertretenen, Th. Nüttgens. Gerade noch einer Nennung wert sind ein Jünglingsbildnis von W. Burggraf † und zwei modern zackige Selbstbildnisse von H. Deierling und von H. Dietrich.

Günstiger ist das Porträt vertreten in der Graphik. So vor allem von K. L. Hartig unter anderen Zeichnungen und Lithographien, sowie von W. Lategahn unter anderen, zum Teil hübsch landschaftlichen Radierungen. Der Leiter dieser Abteilung, W. Oesterle, zeigt in vielen Radierungen sein Können noch umfassender als bisher, am stärksten vielleicht in dem Blättchen »Auf der Flucht«. Und wieder können die gut realistisch radierten Idealszenen von L. Schaefer † den Besucher belohnen, der sich von der Masse des Auffälligeren nicht hat aufhalten lassen. Außer dem altbewährten H. Struck verdienen noch zahlreiche Radierer einen Aufenthalt: H. Anker mit seinem kräftigen Dunkel, R. Flockenhans mit einem »Märkischen See«, E. Fürst mit einem »Retter« und einer »Jagd nach dem Glück«, der schon genannte H. Groß (u. a. »Der Weg zur Hölle ist mit guten Vorsätzen gepflastert«), A. Haferland mit Darstellungen von Konzerten, G. Hausdorf (z. B. »An der Dorfkirche«), G. Holstein mit besonderer Kunst der Gebirgsdarstellung, J. Rosenbaum mit verschiedenem Inhaltsreichen, K. H. Schulz mit der überhaupt für Wiedergabe immer neu beliebten Dresdener Frauenkirche. Durch weiche Formen zeichnet sich C. Hachez aus. Und neben A. Barth und Fr. Stichling würde sich noch mancher Name würdigen lassen.

Sowohl Radierungen wie Holzschnitte kommen von H. A. Heimann, expressionistisch, und von E. Kuhn, dessen Totentanz doch hinter anderem von ihm zurücksteht. Überhaupt ist hier der Holzschnitt nicht sehr gepflegt; die Abwesenheit von Frauen macht sich auch durch das Zurückstehen des sonst reichlich ausgestellten Farbholzschnittes bemerkbar. Auch sonst wenig Farbgraphik! Etwa die geistreichen Farbzeichnungen von Tieren des W. Belling ausgenommen. Feinere Techniken fehlen erst recht. Die Einzelarbeit in den Architekturzeichnungen von H. C. C. Wach kennen wir von früher her. Unter den Zeichnungen und Lithographien des E. Lindenberg findet sich auch eine solche nach Musik von Brahms, unter den Zeichnungen, Radierungen und Schnitten des O. A. Lehmann † ein Exlibris für einen Arzt.

Damit kommen wir zur Gebrauchsgraphik. Unter ihren Vertretern fällt wieder der erwähnte Lindenberg auf, mit Titelblättern, Abbildungen usw. Im übrigen begnügen wir uns, mit einem namenlosen Überblick und mit der Freude, daß »Vernünftiges« vorherrscht. Dies gilt namentlich von den gut anschaulichen, zumal mehr als sonst leserlichen Druckschriften. Die Buchkunst ist überhaupt günstig vertreten, durch Exlibris, Signete, Titelblätter, Deckel und sonstiges Zubehör. Dann die Kunst im Geschäftsverkehr: Etiketten, Karten, Schutzmarken, Warenzeichen; dazu Packungen und allerhand Reklame samt gefälligen Plakaten. Auch Speisekarten, Silhouetten und selbst ein paar Briefmarkenentwürfe sind dabei.

Am schwersten wird ein knapper Bericht dem gerecht, was die Plastik bietet. Zwei Künstler treten besonders hervor. Der eine ist der längst gut bekannte H. J. Pagels; eine »Arbeitermutter« und eine »Weinsberger Weibertreue« sind gelungener als sein etwas süßlich-weltlicher Jesusknabe; nachhaltiger wirkt ein »Christuskopf« von G. Jaeger in Hochrelief mit Dornenkrone. Der andere von jenen beiden, Fr. Kraus †, überrascht durch Kraft und (besonders in seinen Medaillen) durch Formenreichtum; seine mehrfachen Darstellungen von Schwerarbeitern u. dgl. sind in gutem Sinn virtuos; seine »Schwestergruppe« reiht sich bewährten Verkörperungen dieses Themas an; und sein »Prunkschild« enthält neben einigem Konventionelleren besonders eine trefflich hineinkomponierte Menge von Kriegern.

Nicht häufig findet man auf Ausstellungen — und selbst im Kirchengebrauch — einen durch Eigenmotive hervorragenden Taufstein. Hier zeigt H. Schellhorn einen »Entwurf zu einem Taufbecken«, der noch kunstgeschichtlich bedeutungsvoll werden kann. Das Becken wird von Ständern und von der Krone eines Baumes

getragen; um dessen Stamm schlingt sich die Schlange, und daneben stehen die schlicht-kleinen Figuren von Adam und Eva.

Grabdenkmäler für Gefallene sind spärlich; am besten die von P. Leibküchler und von H. Mißfeldt. Das Mutterthema bleibt beliebt, in Groß- und Kleinplastik, in dieser hervorragend behandelt von E. Schmidt-Kestner und von R. Brams. Die plastische Geschlossenheit ist gut gewahrt in einer einfachen »Jugend« von H. Haase-Ilsenburg und einem »dekorativen Reiter« von R. Rauschert, weniger in einer »Aufschauenden« von H. Garbe, dessen rötliche »Wandlerin« besser befriedigt. Ins neuest Expressionistische gehen zwei kleine, geometrisch geformte Reliefs von A. Pfeifer: »Sonnenschein« und »Sonnenstrahl«. In gute ältere Stimmungen führen uns zurück ein »Märchen« von M. Neumark (Liebespaar mit Pferd), einiges von J. Limburg, ein Kinderköpfchen »Jugend« von einer Künstlerin Johanna Schoene. Die Bildnisbüste ist mehrfach vertreten, bemerkenswert von H. Janecek, K. J. Isenstein, H. Winter.

Das Bestreben, teure Materialien zu ersetzen, führt zu einem häufigen Gebrauch von Kunststein; so in einer Bildnisbüste von Fr. Neumann und einer »Klage« von H. Wahl. Das Holz ist nur zum Teil stofftreu und nicht eben bedeutungsvoll behandelt, am beachtenswertesten von O. Garvens »Die Bank«, von P. Mauske »In Erwartung« und von E. Renker mit einer weltlichen Behandlung des Themas »Der gute Hirte«. Auch das Wachs wird wieder verwendet, von R. Scherke in einer »Eva« und einem »Sitzenden Mädchen«

Mit mehrerem Erwähnten stehen wir in der Kleinplastik, die diesmal vielfach hervorragt. Scharf naturalistisch verkörpert den »Hunger« A. Völkel durch eine weiße und rötliche Frauenfigur in Angstbewegung; auch »Die Fruchtbare« geht über Äußerlichkeit hinaus. Ein »Moses« mit kräftiger Bewegtheit fällt von W. Schlender auf. Derselbe nimmt Teil an dem Eifer, mit dem diesmal die Medaillon- und Plakettenkunst vorgeführt wird. Wie sich auch da über Formales und Konventionelles hinausgehen läßt, zeigen besonders Plaketten mit Themen wie »Eva«, »Scham«, »Kranke«. Durch gerauhte graue, und zum Teil weißliche Plaketten zeichnet sich A. Kraemer aus. Doch auch die geläufigeren Formen von A. Draeger und M. Fichte sind beschauenswert.

Und dann die Kleinplastik der Tiere, oft groß in den kräftig-einfachen Flächen! Natürlich ist der Hamster beliebt: Fr. Fr. Brockmüller; sonstiges: M. Esser, und vielleicht am charakteristischsten P. Zeiller; nicht zuletzt eine »Phantastische Tierfigur«: C. Kühl.

Ehe wir den kurzen Schritt zum Kunstgewerbe machen, ahnt uns etwas von einer kommenden Kunst eines Plastik-Plakates. Die »Eroika« von E. Schlosser ist nicht so gemeint, bringt aber leicht auf einen solchen Gedanken. Und einige Salomes kann man sich denken.

»Bernsteinschmuck« und »Kunstformen der Natur« von W. Wuttke sind in der Plastik eingereiht, im Kunstgewerbe Silberschmuck von dem schon erwähnten Markau. Auch Innenkunst fehlt da nicht: die anscheinend gut angelegte, seit Frühjahr 1918 bestehende »Gemeinnützige Gesellschaft m. b. H., Beschaffungsstelle von Möbeln für die minderbemittelte Bevölkerung«, genannt »Hausrat« (Berlin W 10) zeigt einen sympathisch ausgestatteten Doppelraum.

Architektur hat sich wiederum mutiger als auf den letztvergangenen Ausstellungen hervorgewagt, mit Verschiedenstem, großenteils Entwürfen für Ländliches. Fr. Haymann und K. R. Henker seien kurzweg genannt, P. Stephanowitz mit Modell usw. einer hübsch gruppierten Kirche in Potsdam. Unerwartet Wertvolles hat O. H. W. Hadenk geleistet durch Entwürfe für schmiedeeiserne Kriegergrabzeichen. Leiden wir heute bald unter einer Armut, die sich auf ein paar gerngroße Hauptformen beschränkt, bald unter einem falschen Reichtum bloßer Einzel- und Kleinformen, so vereinigen sich hier aufs beste die kräftigen Grundformen mit einer reichen Füllung. Von ihm stammen auch kunst- und zwecksinnige Typographien, einschließlich der Titelschrift für diese Ausstellung. —

Anhangsweise darf noch auf eine anspruchslose Kleinigkeit aufmerksam gemacht werden: auf das Vierziger-Jubiläum des mit eigenem Atelier usw. arbeitenden Künstlervereins »Pallas« (Berlin W 47). Er führt Werke seiner Mitglieder in dem, vorwiegend »moderner Volkskunst« gewidmeten Ausstellungsraum des Warenhauses Wertheim vor. Lauter anständige, hübsche Leistungen, ohne das dem Verkauf hinderliche Großformat und Großstreben. Die Öl- und Aquarellbilder sind meist Landschaften, anscheinend viel auf örtliche Erinnerungen angelegt. Radierungen von H. Schönwald wirken durch kräftiges Licht und Dunkel, die von E. Binder besonders als bestimmte Szenen. Eine Federzeichnung »Abend an der Havel« von P. Bade fällt nicht nur durch ihren größeren Umfang auf. Unter den (meist Bronze-) Plastiken läßt sich eine »Sorge« von Br. Sinell hervorheben.

WIENER KUNSTBRIEF

Künstlerhaus: Ausstellung der Genossenschaft bildender Künstler. Mit Gedächtnisausstellungen an die Wiener Künstler: Bildhauer Kaspar von Zumbusch, Prof. Karl Kundmann und Prof. Rudolf Weyr, ferner an die Maler A. H. Schram und Georg Holub. Ausstellung der Gruppe: »Die Unabhängigen«. Ausstellung der »Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs«. Ausstellung des »Aquarellisten-Klubs«. Secession: Herbst- und Winterausstellung.

Es ist in hohem Grade erfreulich, daß die jüngste Herbst- oder wohl noch richtiger bezeichnet: »Winter«-Ausstellung der Genossenschaft bildender Künstler« weit über den Rahmen einer der sonst üblichen Saison-Ausstellungen hinausgeht, sie ist diesmal eine sorgfältig ausgewählte und künstlerisch eigenartige Kunstschau geworden, bei der berühmte Meister der Wiener Schule zu Gaste kamen. Es ist aber ein großer Unterschied zwischen Ausstellungen, die dem notwendigem Verkaufe gelten und damit den »Künstlern« dienen und solchen, die dem Beschauer wirkliche künstlerische Anregung bieten und so die »Kunst« selbst fördern wollen. Es besteht eine in unserer so schwierigen, besonders für die Künstler materiell so ungünstigen Zeit mehr als je begreifliche Überlieferung bei unseren großen Künstlervereinigungen, daß man in ihren Ausstellungen trachtet, »beide« Gesichtspunkte zu vereinigen. Daß die Künstlergenossenschaft die Gepflogenheit hat, ihre großen Toten durch Gedächtnisausstellungen zu ehren, ist ihr hoch anzurechnen, um so mehr als auch das kunstliebende Publikum dabei seinen Vorteil findet.

Nicht weniger als drei solcher Gedächtnisausstellungen findet man in dieser Kunstschau. Die Bildhauer Altmeister Zumbusch, Kundmann, Weyr erscheinen nochmals wie zu einem letzten Abschiednehmen. Mag manches auch in der Ausdrucksform ihres künstlerischen Wesens überholt und veraltet erscheinen, das Wesen selbst und ein starkes durchgebildetes »Vollführenkönnen« bleibt von den Strömungen der Zeitläufte unangetastet, überdauert den Tag und die Laune der Stunde. Ihre volle historische Würdigung wird aber wohl erst späteren Zeiten vorbehalten sein. Zumbuschs und Kundmanns Kunst reicht mit ihren Wurzeln bis in die klas-

sizistische Epoche des Empire zurück, bis zu den Traditionen von Zauner, Schadow und Rauch; ihr jüngerer Genosse Rudolf Weyr, der Kamerad Tilgners und in gewissem Sinn seine Ergänzung führt uns mitten in die Makartzeit. Zumbuschs monumentales Maria-Theresia-Denkmal, wohl das herrlichste geschichtliche Denkmal größten Stils in Wien mit seinen Einzelfiguren, jede für sich allein ein hervorragendes Kunstwerk, sein klassischer Beethoven und die Reihe charakteristisch schöner Gipsbüsten, wie die der Frauen von Kühlmann und von Hallberger, des Dichters Oskar von Redwitz, Richard Wagner, des Botanikers Professor von Martius, in Marmor die Büste der Enkelin des Künstlers, Maria Kolisko, wetteifern an edler Auffassung und höchster Kunstvollendung, neben Zumbuschs Plastiken erfreut uns Kundmann mit vielen seiner prächtigen Schöpfungen, so um nur einiges zu nennen mit dem Entwurf zum Schubert-Denkmal, zu den Denkmälern für Robert Hamerling in Graz und Admiral Tegetthoff, den Sieger in der Seeschlacht bei Lissa, in Wien; von letzterem interessiert besonders die lebensvolle Pferdestudie, die ein Meisterstück impressionistischer Plastik darstellt. Weiterhin sehen wir von Kundmann die Modelle zu den ausgezeichneten Figuren Kunstgewerbe und Architektur am Kunsthistorischen Museum in Wien und die stimmungsvollen künstlerisch vollendet schönen Gruppen des barmherzigen Samariters und der Pallas Athene, außerdem die lebensvollen Büsten von Dumbe, Brahms, Schubert u. a. Von den Werken Weyrs sind es neben dem Denkmal für Johannes Brahms vor allem die kraftvollen Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Wiener Volksgarten, das im vergangenen Jahre durch Bubenhände stark beschädigt wurde. Es sind die Entwürfe zu König Ottokars Glück und Ende, der Traum ein Leben, Sappho, Medea, sowie die temperamentvolle Neptunfigur zu der Brunnengruppe »Die Macht zur See« an der Hofburg; auch eine recht hübsche Gipsbüste der Frau von W. verdient noch hervorgehoben zu werden. Jedenfalls bekommt man vor dem Schaffen und Können der drei Meister einen gewaltigen Respekt.

Außer den Nachlaß-Ausstellungen für die drei großen Vertreter der Wiener Plastik sind auch noch zwei solche von Wiener Malern vorhanden, die Ausstellungen von Werken H. A. Schrams und von Georg Holub. Ersterer hat seinen gesamten Nachlaß der Künstlergenossenschaft zur Förderung künstlerischer Bestrebungen vermacht. Bei dem enormen Fleiß und der überaus regen Schaffensfreudigkeit Schrams war es aus technischen Gründen unmöglich, den vollen künstlerischen Nachlaß in dieser Ausstellung unterzubringen, es zeigt aber das Vorhandene so viel des Schönen, daß dies allein genügt, um in dem verstorbenen Künstler ein großes Talent und einen Meister des Kolorits zu erkennen. Eine unerhörte Technik, Sicherheit und Stärke des Farbgefühles, die an ihrer Gesamtwirkung an Wilhelm von Kaulbach, Piloty, manchmal auch an Makart und französische Vorbilder erinnern, eine staunenswerte Beherrschung des Aktes, alles ins Große, oft Gigantische übertragen, sind seine imponierenden Vorzüge. Schrams Frieskompositionen für das Reichsratsgebäude, die Plafondsskizzen für den Zeremoniensaal in der Neuen Hofburg (Franz-Ferdinand-Trakt), seine heroische Landschaft gemahnen an Ernst und Gustav Klimt in ihrer ersten Zeit, ja selbst Stucksche Einflüsse sind hie und da zu verspüren. Schram hat aber auch eine nennenswerte Zahl würdig empfundener religiöser Bilder, teils als Ölgemälde, Aquarelle, Tempera und Kasein geschaffen, so eine Kreuzabnahme größten Stils, eine Anbetung der Madonna (Tempera) als Ölgemälde, Christus vor Pilatus, dieses von der Stadt Wien für ihre Sammlungen angekauft, Christus und die Ehebrecherin, einen Sankt Georg zu Pferd, von architektonischen Motiven eine Mariensäule und eine Pastellskizze zu einer Kirche. Die Nichtskönner pflegen die Könner meist Pedanten oder hochmütig Repräsentanten längst veralteter Geschmacksrichtungen zu nennen, auch Schram muß sich ähnliche Vorwürfe wie »Meiningerei«, Theaterkunst und sonstige wenig schmeichelhafte Bezeichnungen und Kritiken seiner Leistungen gefallen lassen. Es spricht wohl auch manchmal der Neid mit, daß sich das Publikum vor seinen Bildern in Worten begeisterten Lobes ergeht, während manches »Moderne« unbeachtet und unverstanden bleibt. Georg Holub ist ein immer ehrlich wollender Künstler, dessen Nachlaß-Ausstellung aber ausschließlich Landschaften in meist naturalistischer Wiedergabe zeigt, er ist ein vorzüglicher Schilderer der Schönheiten unserer heimischen Gebirgswelt und hat in dieser Richtung manches Wertvolle geschaffen. Den Vorgenannten schließen sich die Mitglieder der Genossenschaft und ihre Gäste an, unter denen wir viele alte Bekannte, aber auch manch neues Talent finden. Von Otto Trauner, dem Jüngstverstorbenen, gut gesehene Landschaften von besonders schöner koloristischer Wirkung, von Alfred Basel (gleichfalls inzwischen durch Unfall gestorben) einen interessanten Zyklus »Die vier Elemente«, sowie zwei Bilder »Der reiche Fischzug« und »Jonas wird vom Walfische ans Land geworfen«, alles in sorgfältig gewählten Temperafarben. Kasparides zeigt eine reizende Herbstidylle, Albert Janesch einen farbenreichen türkischen Basar, Rolf Sigurd effektvolle Landschaften, Eduard Feith ein dekoratives Bild »Flötenspiel«, Josef Jungwirth recht hübsch komponierte Herbstblumen, Hugo Darnaut, ein Bild mit vorzüglichem Beleuchtungseffekt, betitelt »In der Abendsonne«, Karl Ludwig Prinz, der stets gleich gefestigte Künstler, eine Straße mit Turm in Uesküb, ein altes türkisches Kaufhaus und ein Moscheeviertel, alle in der feinabgestimmten Färbung, die ihm eigen ist. Rudolf Böttger bringt einen leuchtenden Frühling, Anton Karlinsky einen stimmungsreichen Sommertag am Attersee, Franz Xaver Weidinger »Letzter Schnee«, dieses ein Bild, das durch seine Naturtreue unwillkürlich fesselt. Adolf Karpelus köstlich gemalter »Herr Nachbar«, Otto Herschels Figurenstilleben, Othmar Ruzickas »Alter Bauer«, Max Pooschs (Klosterneuburg) »Kirchturm«, Heinrich Tomec »Studie aus dem Wiener Wald«, Fritz Zerritschs beachtenswerte »Heuernte«, Josef Schusters wirkungsvolles Stilleben, Emanuel Baschnys wohlgelungene »Nachmittagswolke«, Emil Streckers »Sonnenseite«, Fritz Rojkas »Landstraße«, John Quincy Adams Bild der Gräfin Thun, Viktor Scharfs »Mädchenkopf«, eine Porträtstudie, die Kollektionen Franz Windhagers, Jehudo Epsteins und Oskar Larsens, nebst verschiedenen Bildern von Brunner, Eichhorn, Leitner, Legler, Pippich, Fahringer, Rauchinger, Temple, Suppantschitsch, Rothaug und noch manche Andere geben der Ausstellung mit ihr hauptsächlichstes Gepräge. Auch einige religiöse Motive sind darin zu finden. Von Gustav Lahoda eine gutempfundene »Pietà«, von Albert Janesch eine ausdrucksvolle »Madonna« und von Anton Storch eine »Beweinung Christi« von starker Innenwirkung. Max Poosch bringt ein sehr gut koloristisch durchgeführtes Gemälde »Die Predigt des heiligen Franziskus«. Erika d'Alberts Entwurf zu einer Himmelfahrt Mariä läßt unwillkürlich das Gefühl entstehen, daß es in entsprechender Ausführung als Zierde einer großen Wandfläche übertragen werden könnte. Von den Graphikern seien erwähnt: Anton Paunzen mit einigen Federzeichnungen, Valentin Drzkovics Zeichnung »Gebet Christi am Ölberg«, die farbigen Holzschnitte von Theodor Klotz-Dürrenbach, die Landschaftsbilder »Rauhreif«, »Reif am Kamp«, »Die Mühle«, »Zugvögel«, »Alter Hof in der Laim-

grubengasse« von Otto Trauner, prächtige Radierungen, denen noch des gleichen Künstlers Bleistift-Zeichnung »Die Bergpredigt« beigefügt werden soll. Fein empfundene Blätter gibt auch Richard Lux in den farbigen Original-Radierungen »Schloß Wildegg«, »Grein an der Donau« und »Schloß Ratschitsch«. Eine Pinselzeichnung von großer künstlerischer Eigenart ist Sergius Hrubys »Gaukler unserer lieben Frau«, eine wertvolle Radierung Emma Hruczyrzs »Interieur aus der Brunner Kirche«. Sehr gefällt noch Josef Kraals Radierung »Das älteste Haus Hamburgs 1525—1910«, ferner dessen »Fischerfrau an der Nikolaikirche« und die reizvollen Zeichnungen aus Albanien und Bulgarien von Karl Ludwig Prinz. Die Plastik ist, abgesehen von der Gedächtnis-Ausstellung Zumbusch-Kundmann Weyr, verhältnismäßig wenig zahlreich vertreten. Julius Trautzls Holzplastik »Sonnenbad«, Josef Furthners »Europa« aus gleichem Material, Karl Perls Bronzen »Weihnachten«, »Der heilige Nikolaus«, »Der lustige Augustin« u. a. verraten die gleich große Kunst wie den gesunden poetischen Sinn, die diesen Künstler auszeichnen. Eine Plastik, die von bedeutendem Können zeigt, ist Mathias Bechtolds »Mutterglück«. Ludwig Hujer zeigt wieder eine Sammlung seiner Plaketten. Auch Charlemont, Strasser, Endstorfer und Grienauer haben recht schöne und künstlerisch wirkungsvolle Arbeiten ausgestellt, so Endstorfer eine »Madonna« in Holz. Mit Josef Riedls »Madonna«, eine Keramik bester Art, Hartigs »Mozart-Plakette«, Weinkopfs »Gustav Mahler« in Bronze, Michael Six »Angoraziege« und Oskar Thiedes »tapferem Schneiderlein«, ist der plastische Teil der Ausstellung wohl ausnehmend gewürdigt.

Ein Saal des Ergeschosses, der sogenannte »Deutsche Saal«, enthält auch eine Reihe von Werken der »Unabhängigen«, einer Gruppe junger Künstler, die dieses Mal mit sehr bemerkenswerten Schöpfungen vertreten ist. Besonders fällt der Maler K. Reigen auf, der auch in seiner impressionistischen Art, in Stoffwahl und Gestaltung — besonders in seinem »Kain und Abel« — an berühmte Vorbilder erinnert. Oskar Larsens Bilder gehen für unseren Geschmack in der malerischen Formlosigkeit doch zu weit, während E. Ozelberger recht zarte, gut wirkende Pleinair-Arbeiten ausstellt. Im ersten Stock ist die »Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs« untergebracht, deren Arbeiten sich mehr und mehr der modernen Richtung nähern, wenn sie sich auch von allzu großen Ausschreitungen hüten. Weniger erfreulich sind die dieser Ausstellung eingereihten Vertreterinnen des Expressionismus zu bezeichnen, von deren Leistungen, im großen Ganzen gedacht, man nicht weiß, ob Ulk, Banalität, mangelndes Kunstempfinden, oder sonst ein Ding von Übel den Pinsel geführt haben. Die schon wiederholt geäußerte Befürchtung, auf dem Wege der Primitivität zur Schematisierung zu kommen, ist leider eingetroffen. Daraus ergibt sich für den Kunstbetrachter, so er es ernst nimmt, die Notwendigkeit, über die formalen und technischen Voraussetzungen des Expressionismus umdenken zu lernen und so die Künstler zu zwingen, Könner und Stümper voneinander zu trennen.

Das wäre also alles zusammengenommen, die diesjährige Herbst- bezw. Winter-Ausstellung 1919—1920. Man findet in ihr sämtliche Richtungen vertreten und das Nebeneinander der unglaublichsten Gegensätze ist für den Besucher überaus lehrreich.

Als Nachfolgerin dieser Ausstellung ist nunmehr im »Künstlerhause« eine Schau des Aquarellistenklubs der Wiener Künstlergenossenschaft eingezogen, die ihrem Wesen nach mehr dem Charakter einer Verkaufsausstellung an sich hat. Die zweifellos bedeutendsten Arbeiten sind die schönen Radierungen bzw. Vignetten Coßmanns zu Gottfried Kellers Novelle »Der Landvogt von Greifensee«. Sie sind allerdings im kleinsten Format gehalten, doch kommt dadurch die erstaunliche Virtuosität der Formbehandlung noch prägnanter zum Ausdruck. Sonst ist die Ausstellung ziemlich belanglos. Ein ehrliches künstlerisches Wollen zeigt sich in den recht hübschen Temperabildern von Fritz Zerritsch und in den farbigen Zeichnungen Suppantschitschs. Steiner und Janesch erscheinen mit ziemlich umfangreichen Kollektionen, ersterer ein wenig kühl und unausgeglichen, letzterer in seinen Orientlandschaften geradezu vollendet. Ausgezeichnete Leistungen sind auch die Holzschnitte Bormanns und die liebevoll durchgeführten Zeichnungen Lauterbachs, auch die Blätter von Klemens Schmidt sind hier mit erwähnenswert. Stefan Eggeler, W. C. Schmidt, Richard Lux, Ernst Strobl, Beinschläger, Fuchs-Braun, Eugen Milch, Wagner-Freynsheim, Erich Miller, Kraal seien von den Zeichnern bezw. Radierern, Ameseder, Josef Heu, Konopa, Valerie Czepelka mit ein paar besonders frischen Einzelstücken von den sonstigen Künstlern mit Anerkennung genannt, nicht vergessen werden soll aber auch der talentreiche Stephan Eggeler.

Die Secession bleibt ihrer seit längerer Zeit gepflogenen Art, jedem Mitglied einen ganzen Raum zu gewähren, auch diesmal treu. Den Haupteindruck bietet wohl Ferdinand Andri, der in dieser Herbstausstellung ungemein vielseitig auftritt. Eine durchaus ehrliche, kräftige, fast knorrige Künstlererscheinung tritt uns in seinen Bildern und Zeichnungen, vom Porträt bis zum Monumentalen entgegen. Prachtvoll sind seine Landschaften mit ihrer lebendigen Architektur der Berge, ihrer wunderbaren Beleuchtung und dem stets eigenartig schön getroffenem Ton der Baumschläge. In dem Thema »Mutter und Kind«, das der Künstler mit Vorliebe variiert, ist es Andri gelungen, diesem Vorwurfe neue Seiten abzugewinnen, zwei Lithographien und ein Karton für Mosaik nebst den dazu gehörenden Entwürfen geben hierfür den augenscheinlichen Beweis. Von den figürlichen Darstellungen sind besonders noch die etwas an Brangwyn erinnernden Studien aus Albanien wirksam. Ihm zunächst dürfte Heinrich Krause genannt werden, dessen schlichte Sammlung den Niederschlag des modernen Ringens um Inhalt und Ausdrucksform in der Malerei in augenscheinlicher Form zu erkennen gibt, die Zeit wird auch bei ihm das entscheidende Wort sprechen. Viel Hübsches und Gemütvolles bietet Wačik, der phantasiereiche Märchenerzähler, der hinsichtlich der intimen Schilderungskraft und der heimlichen Tiefe der Waldwinkel, grünen Gehege und Ranken lebhaft an den unvergeßlichen Moritz von Schwind erinnert. Die flotten und malerisch wirksamen Stilleben von Alois Hänisch sind trotz der Breite ihrer Ausführung sorgfältig studiert und geben auch in ihren Einzelheiten viel Hübsches zu sehen. Die großen Schlachtenbilder Josef Dobrowskys sind in ihrer Art vollgültige Beweise eines bedeutenden Könnens. Ferdinand Kitts »Pietà« ist von großem koloristischem Eindruck, doch seelisch minder ansprechend. Wilhelm Dachauers Begabung liegt mehr auf dekorativ-illustrativem Gebiet; seine Symbolik »Die Erde und der Regen« zeugen von erstaunlichem Geschick, sowohl in der Behandlung der gegebenen Materie wie der so schön und so voll Liebe geschaffenen Farbensymphonie im Grünen. Oswald Roux bringt ein erschütterndes Tierbild »Nach dem Zusammenbruch«. Der große Künstler zeigt sich auch in diesem neuen Gemälde als der hervorragende Pferdemaler, als den wir ihn bereits wiederholt kennengelernt haben. Alfred Gesrtenbrand unterhält mit einigen graziösen Karikaturen von gutem Geschmack, während der vielseitige

und geschickte Wiener Architekt Robert Oerley eine Reihe interessanter Architekturzeichnungen zu Kapellen, Museums-, Bank- und Fabrikgebäuden ausstellt. Des ferneren in natürlicher Größe das Modell einer Gedächtniskapelle mit Altaraufbau von Anton Endstorfer, die Glasfenster nach Entwürfen von Dachauer und einem hübschen von Oerley selbst entworfenen schmiedeeisernen Gittertor. Dieser Herbstausstellung der Secession reiht sich nunmehr unmittelbar die gegenwärtige Winterausstellung der genannten Künstlervereinigung an. An erster Stelle muß hier Hans Eibl seine Anerkennung finden, der Kartons und Farbskizzen zu monumentalen Glasmalereien ausstellt, die als Schmuck für einen von dem Künstler projektierten »Tempel des Menschen« dienen sollen; es ist ein ganzer Zyklus vom Leben und vom Tode, dessen Programm an Klarheit aber doch manches zu wünschen übrig läßt. Der Tempel würde einen Stadtteil krönen, der aus Museen, Archiven, Bildungsanstalten der verschiedensten Art bestehen soll, um nach den verwildernden Kriegsjahren eine neue Ära der geistigen Fortschritte und der Zivilisation zu schaffen. Wir fürchten nur, Hans Eibls Bau wird niemals erstehen, nicht in Deutschland, noch weniger aber in unserem armen Österreich. Im Mittelsaal ist eine Wand den Werken von Theodor Hörmann gewidmet, den übrigen Raum nehmen Werke verschiedener Künstler ein, die von der Hörmann-Stiftung angekauft wurden. Ich wünschte diesen Besitz in einem würdigen Raume dauernd so vereint, wie er jetzt zu sehen ist, er wäre für alle Kunstfreunde in Wien eine erfreulichere Bereicherung, als sie Eibls »Tempel der Menschheit« in seiner phantastischen Gestaltung je werden könnte. Von großer Kraft sind die Darbietungen der deutschen Künstler, die aus den Sudetenländern — jetzt in ihrer Gesamtheit zur Tschechoslowakei gehörig — zu Gaste sind. Größere Kollektionen sind da zu sehen von Ludwig Wieden, u. a. Porträts von Hermann Bahr, Doktor Zweybrück, Girardi, auch Blumenstücke und Landschaften. Auch von Brusenbach gibt es recht gute Landschaften, von Glasner farbige Holzschnitte und Linoleumschnitte von ausgezeichneter Stimmung. Schöne und geistvolle Radierungen bringt Jettmar, desgleichen die bekannten Graphiker Barwig und Hegenbarth, letzterer ganz im Geiste Slevogts arbeitend; man muß sich in dessen Leimfarbengemälde erst etwas »einsehen«, findet aber dann Freude und Anregung an ihnen. Die prächtigen Tierplastiken Barwigs in Bronze und poliertem Ebenholz bestechen durch die vollendete Behandlung des Materials. Würdig sind auch vertreten W. F. Jäger durch in Farbe und Beleuchtung glänzend gelungene Landschaften und Tierstücke, Chr. L. Martin (ein vorzüglicher Graphiker), Reinhold Klaus, Dobrowsky, Max Liebenwein, Ruzicka-Lautenschlagers farbige Improvisationen und Skizzen ohne positive Form rufen dagegen häufig nicht unberechtigten Widerspruch wach. Richard Riedl

WETTBEWERB

In Nr. 7/8 vom April—Mai, Beiblatt S. 47 gegenwärtiger Zeitschrift, war ein Wettbewerb für ein Deckengemälde in der St. Antoniuskirche zu Ingolstadt ausgeschrieben. Für Geldpreise waren 2000 Mk., für die Ausführung selbst 12000 Mk. ausgesetzt. Da nur 2 Entwürfe eingereicht wurden, die nach dem Urteile des Preisgerichtes weder zur Ausführung noch für einen Geldpreis vorgeschlagen werden konnten, wird der Wettbewerb unter den gleichen Bedingungen neuerdings ausgeschrieben. Die Einreichungsfrist ist der 1. November 1920, abends 6 Uhr, der Einreichungsort wieder das Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München. Bedingungen und Unterlagen können übrigens auch von der Kath. Kirchenverwaltung St. Moritz in Ingolstadt gegen Erlag der Selbstkosten erholt werden.

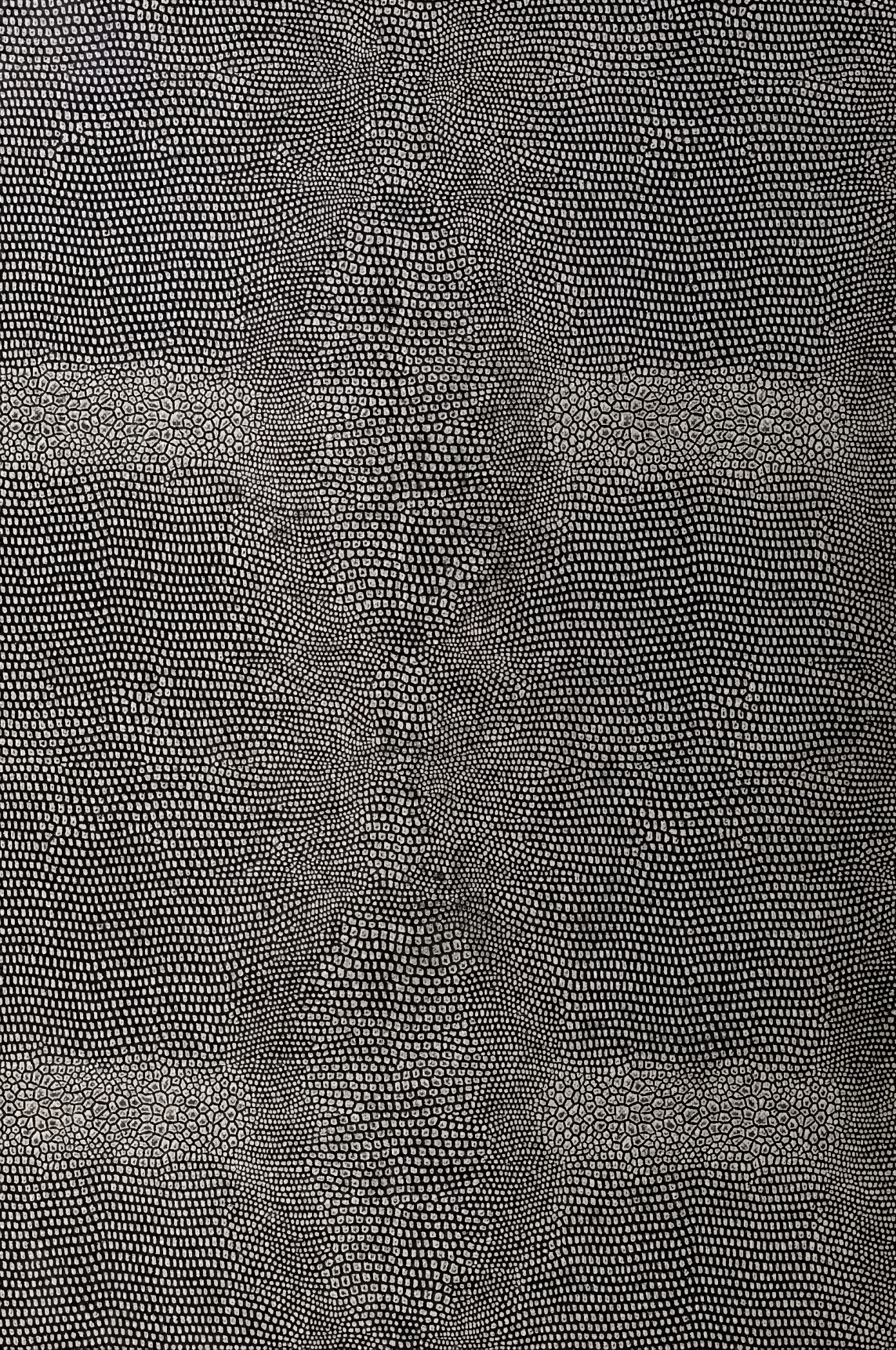
VERMISCHTE NACHRICHTEN

Mgr. Dr. Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach, Hochschulprofessor am Bisch. Lyzeum zu Eichstätt, starb in der Nacht zum 8. Juli im 52. Lebensjahre. Er beteiligte sich rege an der Gründung der D. Gesellschaft für christliche Kunst, zu deren Vorstandschaft er viele Jahre gehörte. In Eichstätt lehrte er hauptsächlich Kunstgeschichte, auch versah er die Stelle eines Konservators am Diözesan-Museum.

Am 16. Juli erlag Professor Albert von Keller in München einem Gehirnschlag. Er war am 27. April 1844 zu Gais (Kt. Zürich) geboren.

Totenliste Wiener Künstler (Frühjahr 1920). Maler Eduard Luttich, Bildhauer Emmerich Alexius Swoboda-Wininger, Zeichner und Maler Hans Schließmann, Medailleur Johann Schwerdtner. Ersterer war der letzte lebende Schüler Führichs, seine Werke drückten eine besondere Wesensverwandtschaft mit Moriz von Schwind aus; mehrere seiner Schöpfungen befinden sich im Besitze des früheren Kaiserhauses, in der Liechtenstein-Galerie und im Museum der Stadt Wien. Bildhauer Swoboda-Wininger wurde hauptsächlich bekannt durch seine Arbeiten am Maria-Theresia-Denkmal, für das er unter Zumbusch die Allegorie Weisheit und Stärke schuf; er war auch Mitarbeiter am Wiener Beethoven-Denkmal, betätigte sich an den verschiedenen Figuren zum Schmuck an der Akademie für bildende Künste, für die Universität und das Künstlerhaus. Hans Schließmann war einer der beliebtesten Karikaturisten Wiens, mit besonderem Verständnis schuf er Typen des Wiener Lebens, die er mit feinem gemütvollem Humor, der nie verletzte, ausstattete. Johann Schwerdtner, der Senior der Wiener Medailleure, war ein hervorragender Künstler und Mensch, der durch die Wiedererweckung alter vergessener Technik und die Neueinführung manches wichtigen Verfahrens das künstlerische Niveau des Wiener Graveurgewerbes auf seinen gegenwärtigen hohen Stand hob. Er war es auch, welcher die großartige Sammlung herstellte, die die Entwicklung der Graveur- und Medailleurkunst Wiens im 19. Jahrhundert illustriert und eine Zierde des Technologischen Gewerbemuseums bildet. Schwerdtner war auch Juror und Berichterstatter bei den hauptsächlichsten Ausstellungen aller Länder, wofür der kenntnisreiche und wohlerfahrene Künstler immer wieder in Anspruch genommen wurde. Nunmehr ist er in dem hohen Alter von 86 Jahren gestorben, sein Sohn Karl Schwerdtner, ein bestbekannter Bildhauer, ging ihm bereits im Tode voraus. R.

ZUM BEGINN DES XVII. JAHRGANGES

Am Schluß des laufenden Jahrganges danken wir den Abnehmern für ihre Unterstützung und bitten wir um fortdauernden Beistand in unserem Bestreben, allen gesunden Leistungen der Kunst und insbesondere auch der christlichen Kunst trotz der Ungunst der Zeit ein würdiges literarisches Organ zu sichern. Unsererseits soll es an Opferwilligkeit auch fernerhin nicht fehlen. Für die nächsten Jahrgänge liegt viel hervorragendes Material bereit; Künstler aller Gebiete deutscher Zunge werden vertreten sein. Um an den Versendungskosten Einsparungen zu erzielen, werden wir bis auf weiteres wieder für gewöhnlich zwei Nummern in einem Hefte vereinigen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH.
Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.